ترجمات
ثروت
عكاشة

مولع بڤاجنر

برنارد شو

المشروع القومى للترجمة

المركز القومى للترجمة



ثروت عكاشة هو أحد المثقفين المصريين النادرين بتكوينه الفكرى والإنسانى، فهو الكاتب المبدع الموسوعىّ الثقافة والفكر، والعالم المتذوق للفنون جميعها، والمؤرخ والناقد لها.

آمن بالتغيير والتجديد، وسعى إليهما بنظرة مستقبلية متفائلة، عاملاً على إرساء الدعائم الأساسية لنهضة مصر الثقافية الحديثة، كان رجل الثورة المستنير وصاحب المشروع الحداثى.

وهو صاحب المآثر الخالدة فى الذاكرة الإنسانية المتجسدة فى مشروعه لإنقاذ آثار النوبة ومعبدى أبوسمبل وفيلة.

وهو إلى ذلك المفكر والفنان الذى لم تشغله المهام والأنشطة الرسمية الكثيرة عن الإبداع فى مجالات الأدب والفلسفة والفنون.



مولع بڤاجنر

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

ترجمات ثروت عكاشة

- العدد : ١٣٠٠
- مولع بڤاجنر
- برنارد شو
- ثروت عكاشة
- الطبعة الأولى ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب :

The Perfect Wagnerite

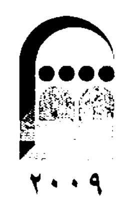
by : George Bernard Shaw

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

مولع بڤاجنر

تـــألـيـــف : بـرنـارد شــو

ترجمة وتقديم : ثروت عكاشة



٢٠٠٩

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

شو ، چورچ برنارد ، ١٨٥٦-١٩٥٠

مولع بڤاجنر / تأليف : برنارد شو؛ ترجمة وتقديم: ثروت عكاشة .

ط١ - القاهرة - المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٩

٢٨٠ ص : ٢٤ سم

١ - الموسيقيون الألمان .

٢ - ڤاجنر، ريتشارد، ١٨١٣-١٨٨٣

(أ) عكاشة، ثروت (مترجم ومقدم)

(ب) العنوان ٩٢٧,٨

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٧٨٩٠

الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-479-149-5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتـــويات

تقديم المترجم 7

مقدمة المؤلف للطبعة الأولى 43

مقدمة المؤلف للطبعة الثانية 45

مقدمة المؤلف للطبعة الثالثة 49

مقدمة المؤلف للطبعة الرابعة 53

كلمات تشجيع تمهيدية 63

ذهب الراين 71

فاجنر الثورى 95

فالكيرى 103

سيجفريد 119

عود إلى الأوبرا 135

سيجفريد البروتستنتى 139

التدجيل بالترياق «المثالية» 143

الأصل الدرامى لشخصية فوتان 145

ترياق الحب 147

الحياة لا الحب 153

الفوضوية ليست ترياقا 155

ختام سيجفريد 157

غروب الآلهة 159

الصحف تناقش فاجنر 171

غروب الآلهة (الفصل الثالث) 175

انهيار الرمزية 177

لماذا غيَّر فاجنر رأيه؟ 183

تفسير فاجنر نفسه 193

المتشائم من حيث هو محب 199

موسيقى الخاتم «الألحان الدالة» 203

الموسيقى القديمة والحديثة 213

القرن التاسع عشر 219

موسيقى المستقبل 227

مسرح بايرويت 231

بايرويت بإنجلترا 237

المغنون الفاجنريون 239

«فاجنرية» دون فاجنر 243

مسرد بما ورد فى الكتاب من مصطلحات 247

تقــديم

«أجدى على الإنسانية أن تعلم المدارس تلاميذها كيف يصفرون سمفونيات بتهوفن من أن تطالبهم باستظهار أشعار هوراس».

برنارد شو

هذا كتاب لجورج برنارد شو، وبرنارد شو فى غنى عن التعريف. غير أن الكتاب الذى نقدمه لقراء العربية هو كتاب فى الموسيقى يتناول آثار رائد من روادها العالميين هو ريتشارد فاجنر، لهذا كان لزامًا أن نقصر الحديث على هذا الجانب من التأليف الموسيقى من بين أعمال برنارد شو.

وعنوان الكتاب كما تمليه عبارته: "The Perfect Wagnerite" يحمل الإيمان العميق بموسيقى فاجنر إيمانًا لا يزعزعه شك. وأكثر ما كنا نحرص عليه أن تكون دلالة عنوان الكتاب فى العربية بعضًا من دلالتها فى الإنجليزية، بحيث يعبر العنوان العربى عن هذا الإيمان الكامل بفاجنر وموسيقاه. ولعل هذه الترجمة التى ارتضيناها للعنوان «مولع بفاجنر» يرتضيها معنا غيرنا من المعنيين بالترجمة. وسوف يحس القارئون لهذا الكتاب أن برنارد شو قد تحدث فى كتابه هذا عن الموسيقى فى دقته المعهودة، وعمقه المعروف اللذين نعرفهما له فى كل ما خلّف من آثار.

وقليلون من قراء شو من يعرفون له ولعه بالموسيقى، واهتمامه بالحديث عنها فى كتاباته ومؤلفاته، فلقد درس الموسيقى والرسم على والدته، وعلى بعض الأساتذة عندما كان صغيراً بأيرلندة، حتى إذا ما انتقل إلى لندن عند بلوغه العشرين من عمره

استكمل هذه الدراسات فى ظل أساتذة آخرين. كما شغل فى مستهل حياته الفنية بالنقد الموسيقى قبل أن يصبح كاتبًا مسرحيًا أو ناقدًا أدبيًا، واتخذه مهنة دائمة له زهاء فترتين من الزمان: الأولى فيما بين عام ١٨٨٨ وعام ١٨٩٠، حين كان ناقدًا لصحيفة «ستار» والثانية، فيما بين عام ١٨٩٠ وعام ١٨٩٤ وكان خلالها ناقدًا لصحيفة «العالم». وقد جمعت مقالاته النقدية عن الفترة الأولى فى مجلد واحد ونشرت فى سلسلة «موسيقى لندن(*)» فى عام ١٨٨٨-١٨٨٩ بعنوان «كما تراءت لأسماع كورنو دى باسيتو»(**). أما مقالاته فى الفترة الثانية فقد جمعت فى ثلاثة مجلدات نشرت جميعها فى سلسلة «موسيقى لندن» بين عام ١٨٩٠ وعام ١٨٩٤ . وإلى جانب ذلك قام «شو» فى عام ١٨٩٨ بتأليف كتابه هذا الشهير «مولع بفاجنر» وهو وفق تعبيره بمقدمة الكتاب «تعليق على سلسلة مسرحيات خاتم النيبيلونج»، غير أنه تعليق مستفيض وعلى حظ كبير من التركيز والعمق.

لقد كتب «شو» أيضًا مقالات أخرى عدة متناثرة فى النقد الموسيقى، كما نجد برسالته «صحة الفن(***)» كثيرًا من النقد والتعليق الموسيقى المركز لا سيما عن «الفاجنرية».

وقد تميز «شو» بجرأة مذهلة فى نقده الفنى، فنحن نرى أنه خلال السنوات الستة التى وقفها على الموسيقى لم يحاول مرة أن يجامل ذوى الشأن فى بلاده أو يسير فى ركابهم ليكسب بذلك تأييدهم. ولقد أشاد بعبقرية فاجنر رغم أن أساتذة ذلك العهد ونقاده كانوا يعدون هذا ضربًا من الجنون، كما سخر بالتقاليد المرذولة التى كانت

(*) London Music.

(**) كان شو يمضى مقالاته فى النقد الموسيقى باسم مستعار هو «كورنو دى باسيتو» Corno Di Bassetto وهو اسم آلة موسيقية قديمة من آلات النفخ الخشبية من فصيلة الكلارينيت أشبه ما تكون بآلة الكلارينيت باص الموجودة الآن بالأوركسترا السيمفونى الحديث، لكنها أصغر حجمًا منها ولا ترسل أنغامًا غليظة مثلها بل أنغامًا من طبقة التنور. وظلت هذه الآلة مستعملة إلى أوائل القرن التاسع عشر ثم بطل استعمالها. وربما كان اختياره الإمضاء باسم هذه الآلة هو للدلالة على إمعانه فى تحدى آراء نقاد عصره.

(***) Sanity of Art.

تنتهجها دور الأوبرا وقتئذ مما أدى إلى رفض المسارح الكبرى منحه ترخيصات بالمجان أسوة بما تفعل مع النقاد، ونقد شو البرامج الموسيقية التى كانت تنتظمها فى المناسبات الخاصة نقداً لاذعاً. ولم ينج من قسوة نقده قادة الفرق الموسيقية ولا المغنون ولا المخرجون ولا زملاؤه النقاد، وكذلك قراؤه فقد نقدهم أيضاً قائلا: «إن العمل المستمر دون رياضة ذهنية هو الذى جعل من چون بول صبياً شاذاً غبياً ...»(*).

وكان «شو» متصفاً بالصفات كلها التى يتصف بها الناقد الصحفى الكبير، وهى شغفه بالقراءة وجرأته وقوة شخصيته وشجاعته. ومن كلماته فى هذا: «لم أكتب فى حياتى مقالا للمحاباة - وأرجو ألا أكتبه أبداً - وعندما أحس الافتقار إلى شىء أجدنى مندفعاً إلى تحقيقه ساعياً بكل ما أوتيت من قوة إلى أن ألفت الناس إليه». ويقول فى مجال آخر: «لا يستطيع الناقد أن يكون منصفاً لكل فنان، وكل ما يستطيعه أن يصف الفنان من خلال بسطه لرأيه(**)».

وكان يدين بحظ كبير من حريته فى النقد لحبه للعزلة. وقد رفض الاشتراك فى إقامة ناد للنقاد حين عرض عليه ذلك وشرح مبدأه فى رفض الطلب قائلاً: «لا يجوز للناقد أن ينضم لناد أبداً. ولا يجوز له أن يواد إنساناً ما، بل عليه أن يخاصم كل إنسان، وأن يكون كل إنسان خصماً له. وقد يجد بعض الناس من شعورى الشخصى فى مذكراتى سنداً لهم فى وصفى بسوء الخلق، وما علموا بأن النقد الذى يكتب عن غير شعور شخصى غير جدير بأن يقرأ، وإحساس المرء بجمال الفن أو بقبحه هو الذى يجعل منه ناقداً. والفنان الذى يستخف برأيى يخاله عن خصومة هو على حق فيما يخال، إذ إن أبغض الناس إلى هؤلاء الذين ينجزون أعمالا لم يولوها كل عنايتهم فيقدمونها قبيحة مشوهة ثم يرضون بها، إنى أبغضهم وأمقتهم ولا أحتملهم وأتمنى لو أمزقهم إرباً إرباً وأنثرهم فوق المسرح نثراً ... على حين يلهمنى الفنانون الموهوبون أن

(*) A.C. Ward: Bernard Shaw, Longmans, London.
(**) A.C. Ward: Bernard Shaw, Longmans, London.

أقدرهم حق قدرهم، وبذلك أرضى نفسى دون غرور بما حققته متمسكًا بالمثل العليا كالعدل وعدم المحاباة وغيرهما. وأنا لا أعزو حدتى حين أحتد إلى شعور خاص بل أعزوها إلى الولع - الولع بكمال الفن وبأنبل نغمة يخرجها الصوت - بالهيئة والمسلك وبكل ما يثير شعورى. فليعلم ذلك جميع الفنانين من الشبان، ولا يكترثوا بالسفهاء الذين يزعمون بأن النقد يجب أن يكون خاليًا من الشعور الشخصى. وأكرر القول بأن الناقد الصادق هو ذلك الرجل الذى يعاديك غضبًا منه على تقديم عمل سئ ولا يهدأ إلا بالعمل الحسن. وإذا كان فى هذا شىء من الخير للفن وللناس فهو يعنى أن النقاد من الوجهة الاجتماعية ومن ناحية السلوك أبالسة فى قرارة أنفسهم. ولو أنهم انضموا إلى الأندية لفسد نقدهم وأضروا بالفن ضررًا بليغًا(*)..

ذلك هو «شو» الناقد الفنى العميق المعرفة الشديد الجرأة. على أن هذا الجانب من أعمال برنارد شو، على عمقه وأهميته، لم يقدر له أن يبلغ من الشهرة لدى القراء مبلغ الجوانب الأخرى من أعماله. ولعل أعظم نصيب من الشهرة تحقق لبرنارد شو، كان لأنه كاتب مسرحى وناقد أدبى، وداعية اشتراكى. ويرجع سر شهرته ككاتب مسرحى إلى أنه خلف وراءه تراثًا ضخمًا من المسرحيات الشيقة النابضة بالحياة المليئة بالسخرية اللاذعة والتى كان يعنى فيها - دائمًا وبصفة خاصة - بإبراز الصراع المحتدم بين الإنسان وبين قواعد السلوك التى يصطنعها المجتمع والتى تحد من انطلاق الإنسان وحيويته، وكان يهدف إلى هدمها وإحلال قواعد أخرى جديدة محلها.

وقد تميزت مسرحيات «شو» باحتفالها كلها بعناصر الفكاهة والمرح والدعابة والسخرية رغم ما ادّعاه «شو» من أنه مؤلف تراجيدى ورغم تقسيمه جزءًا كبيرًا من مسرحياته إلى قسمين أطلق على أحدهما «المسرحيات التى تبعث السرور(**)» وعلى الآخر «المسرحيات التى لا تبعث السرور(***)»، فقد كان ما تنطوى عليه كلها من مرح

(*) A.C. Ward: Bernard Shaw, Longmans, London.

(**) Plays Pleasant.

(***) Plays Unpleasant.

يخلع عنها صفة المأساة ويوحى بأن «شو» غير قادر على التزام الجد أو الحزن ولو لبرهة قصيرة، ويحرك فى القارئ أو المشاهد سروراً لا يقل عن سروره فى مسرحياته التى قال عنها إنها لا تبعث السرور. ويرجع سر شهرته كناقد أدبى إلى أنه اعتاد أن يقدم لمسرحياته بمقدمات ضافية كشفت عن مواهبه فى النقد المسرحى ورسمت أفكاره الفلسفية وآراءه الاجتماعية.

وفى الحق أن «شو» كان يكتب فى النقد عن معرفة ودراية، وفى إخلاص وحماسة. وإن يكن قد ظهر بعده عدد كبير من النقاد تميزوا بوفرة الاطلاع وغزارة المادة، غير أن واحداً منهم لم يسيطر على جوانب المعرفة الناضجة الفياضة سيطرة «شو» التى ترقى فيها المعرفة وتتعدى حد المعلوم إلى كُنْه الحكمة منه وهذا قل أن يتحقق لإنسان. وقد كان «شو» يأبى أن يطلق عليه الناس لقب «العالم» وكان على حق فى ذلك لأن معرفة العالم قد لا تزيد عن النطاق الأكاديمى، أما «شو» فقد كان يملك حس الفنان المطبوع وثقافته التى ترقى فوق مستوى العالم الأكاديمى المقيد بحدود تخصصه إلى مرتبة «العراف الساحر» الذى يلم بكل ما هو جدير بالمعرفة.

وثمة حقيقة أخرى ثابتة عن برنارد شو كان يتميز بها عن أكثر النقاد، وهى أن معينه من المعرفة كان لا ينضب ولا يفتر له تيار بل يبرز قوياً فى كل ما يختار من جوهر الأمور أو قشورها أو يقدم للعرض لجذب الأنظار، وهذا الحكم وثيق الصلة كلها بما كتب من نقد فى الدراما.

أما شهرته كداعية اشتراكى فترجع إلى انضمامه إلى الجمعية الفابية ونشاطه فى ميدان الصحافة والسياسة مدافعاً عن الأفكار الاشتراكية التحررية.

وإذا كنا اليوم نقدم لبرنارد شو كتابه هذا «مولع بفاجنر» فإنا لنرجو أن ننصف به بين قراء العربية جانباً من أعمق جوانب برنارد شو، وهو أنه ناقد موسيقى له نفس القدرة الذى حققته له الشهرة وذيوع الصيت فى الجوانب الأخرى من أعماله.

ولما كان برنارد شو قد قال فى مقدمة كتابه هذا عن فاجنر، إنه تعليق على سلسلة مسرحياته «خاتم النيبيلونج» فلقد أصبح لزاماً علينا أن نتعرض لهذه المسرحيات،

لا من حيث بناؤها، أو عناصرها، أو تحليلها، فإن ذلك موضوع دراسة مستفيضة، تعرضنا لها بالتفصيل، فى كتاب آخر، وإنما من حيث أسلوبه فيها، إذ لم يسلك «شو» فى تقييمه لموسيقى فاجنر الطريقة التى يتبعها سائر النقاد من الموسيقيين. فهو هنا فى هذا الكتاب يتناول أسلوب فاجنر الموسيقى ولكنه لا يحلله ولا يرده إلى عناصره التى يقوم عليها أولاً، ثم يبحث عن قيمته السيكلوجية من بعد ذلك كما جرى عليه عرف الشراح والنقاد فى الموسيقى، بل رسم صورة غير ثابتة لهذا الأسلوب وكان دليله وقع الموسيقى عليه فقط. من أجل هذا رأيت محاولة استعراض أسلوب فاجنر الموسيقى من خلال العناصر الأساسية التى تقوم عليها الموسيقى عادة: وهى الإيقاع والميلودية والهارمونية والطابع الصوتى.

فمن ناحية الإيقاع يجد الموسيقى أن فاجنر كسائر الرومانسيين يلتزم بصفة عامة الإيقاع الموحد الأوزان فى شىء من الصرامة. ومع ذلك فقد استخدم فى مقدمة أوبرا «بارسيفال» مركبًا من أوزان مختلفة، واستطاع مع ذلك أن يبتكر بعض الصور الإيقاعية لمقتضيات التصوير الدرامى: فهناك مثلاً الصورة الإيقاعية المتوثبة التى يصور بها ركوض خيل الفالكيرات فى أوبرا «فالكيرى» تسير من تحت الميلودية الشهيرة التى تمضى فى صورة نداء عسكرى. لكن وجه الطرافة فى إيقاعات فاجنر كما يراه نقاد الموسيقى ينحصر فى ابتكاره لشتى صنوف الصور الإيقاعية - لا الأوزان - وذلك لأن موسيقاه دائمة التحول، إذ إن العبء الأول فى العمل الدرامى يقع على عاتقها فى أوبراته. كذلك تجده دائم التحول من السرعة إلى البطء والعكس بالعكس، ولو أن البطء يغلب على الجزء الأعظم من موسيقى أوبراته، خصوصًا فى رباعية «الخاتم».

ومن ناحية الميلودية نجد أن ألحان فاجنر رغم اشتمالها على كل صفات التدفق والفيض الشعورى - شأن فاجنر فى ذلك شأن سائر المؤلفين الرومانسيين - إلا أنها فى الأدوار الغنائية لا ترقى فى أهميتها إلى الحد الذى تسمى عنده «بالألحان المسرحية(*)».

(*) Aria.

على النمط الذى وجد من قبل فى الأوبرات الإيطالية التقليدية. ذلك أن فاجنر فى تطويره لنموذج الأوبرا كان لا يولى الأهمية العليا للغناء، بل لما يتحدث به الأوركسترا الذى كان عليه أن يربط بين أطراف العمل المسرحى. وهكذا كانت ألحانه الغنائية ألحانًا قصيرة، وكأنها الحواشى أو التعليقات على ما تتحدث به موسيقى الأوركسترا. ولكنها مع ذلك هى وألحان الأوركسترا نفسها كانت فى قصرها مشتملة على قوة هائلة للأثر الدرامى. ثم إن قصر هذه الألحان من ناحية أخرى هو أنسب الأمور لنسيج الموسيقى التى تقوم على اشتقاق الألحان من بعضها البعض(*)، والتى أدخلها فاجنر فى أسلوب الكتابة الأوبرالية لأول مرة فى تاريخ الموسيقى.

ولقد عاون قصر ألحان فاجنر فى ابتكاره شتى صنوف «الألحان الدالة(**)»، خصوصًا فى أوبرات «الخاتم» إذ أتاح ذلك الفرصة لكى يعيها المستمع ويحفظها فى يسر. فهناك من الألحان الدالة فى قصرها وبساطتها ما سمح لفاجنر بأن يرسل معها فى نفس الوقت ألحانًا أخرى فى تركيب جميل: مثال ذلك المنظر الختامى لأوبرا «فالكيرى» عندما يودع فوتان برونهيلده وتستسلم هى إلى النوم السحرى، ويقيم فوتان من حولها ألسنة النيران، وينشد لحن وداعه لها بينما يسير معه اللحن الدال على «النوم السحرى»، ولو لم تكن هذه الألحان قصيرة وجزلة لما سمحت لفاجنر بعمل هذا النسيج البديع بمثل هذه السهولة.

ومن الناحية الهارمونية نجد أن مؤرخى الموسيقى وكتابها الشارحين يعتبرون أنه ابتداء من عام ١٩٠٠ قامت ثورة فى الهارمونية ألقت بكل قواعد الهارمونية التقليدية التى كانت سائدة إلى أواخر القرن الماضى. ولكن هذه الثورة لم تحدث فجأة، بل إن تاريخ تطور الهارمونية بأسره يؤكد تحولها المستمر، إذ كان لكل عصر رواده فى الهارمونية. ففى القرن السابع عشر أدخل كل من كلوديو منتفردى(***) وجزوالدو(****)

Thematic Music. (*)

Leitmotif. (**)

Claudio Monteverdi. (***)

Gesualdo. (****)

مركبات أثارت معاصريها بنفس الكيفية التى أثار بها كل من موزورسكى وفاجنر أهل عصرهما. وإن يكن هؤلاء جميعًا تربطهم صلة مشتركة واحدة، هى أن ما استحدثوه من مركبات ومن تحويرات مقامية لم يكن إلا توسعًا فى نفس النظرية الهارمونية السائدة فى عصرهم، غير أن فاجنر يختلف عنهم بأنه قام بهدم القواعد الهارمونية التقليدية بإدخاله طريقة الهارمونية الكروماتية «الملونة»(*).

أما من ناحية الطابع الصوتى - وهو العنصر الذى برز فى استغلاله فاجنر بصفة خاصة - فتجد فاجنر أولا لا يعنى بالطوابع الصوتية الفردية بقدر اهتمامه باستنباط الطوابع الصوتية المشتركة، ولعل ذلك يرجع إلى اهتمامه بالأوركسترا الذى اتخذ منه آلته المفضلة، فلم يكتب فاجنر أية موسيقى ذات بال لآلة مفردة أو للمجموعات الصغيرة، فلا تجد له مثلا أية مؤلفات مهمة للبيانو أو لأية آلة أخرى بمصاحبة البيانو، كما أن عزوفه عن الفن الاستعراضى جعله لا يكتب أية موسيقى من نماذج الكونشرتو. كان فاجنر موسيقيًا مسرحيًا أولا وأخيرًا، واستخدام الأوركسترا السيمفونى الكبير كمحور أساسى يدور من حوله العمل الدرامى فى الأوبرا. لهذا اهتم به أشد الاهتمام وعلا بأسلوب التوزيع الأوركسترالى إلى الذروة.

* * *

ناقش «شو» فى كتابه هذا الذى نحن بصدده «مسرحيات خاتم النيبيلونج» فى المكانة العليا من الناحية الدرامية وفق آراء فاجنر النظرية التى بسطها فى كتبه

(*) Chromatic نغم ملون أى نغم يرفع ½ مقام بالدييز أو يخفض ½ مقام بالبيمول، مثل الانتقال من صول إلى صول دييز (انتقال كروماتى)، وكذلك الانتقال هبوطًا من صول إلى صول بيمول. وتسمى الميلوديات التى تعتمد كثيرًا على الانتقالات الكروماتية مثل معظم ألحان فاجنر بالميلوديات الكروماتية بل بالموسيقى ذات الأسلوب الكروماتى أو الانزلاقى حيث إن صفة السلم الكروماتى حتى على الآلات ذات النغمات الثابتة هو انزلاق نصف نغمى وهو تدرج نغمات السلم الموسيقى المتنظم فى انتقالها صعودًا أو هبوطًا بمقدار نصف مقام، وأحيل القارىء بصفة خاصة إلى المقطع الكروماتى الفاتن فى نهاية أنشودة موت إيزولده فى أوبرا تريستان وإيزولده كمثل واضح لهذا النوع من الميلوديات. (المترجم)

النقدية، لكنه مع ذلك يستطرد فى تعليقاته إلى استنباط آراء فلسفية حملها - كما يرى شو - مضمونات خاصة. وهكذا نرى أن «شو» قد جعل من كتابه هذا رسالة فلسفية عميقة تهدف إلى تفسير مسرحيات «خاتم النيبيلونج» للموسيقى الفنان فاجنر، على أنها فى جوهرها ومن واقع حوادثها والعصر الذى عاش فيها مؤلفها تعد وثيقة سياسية ثورية جديرة بالدرس والتأمل.

وقد أخذ كثير من النقاد برأى «شو» هذا أيام كانوا يعدون فاجنر رائداً لفلسفة سياسية مناقضة للفلسفات السائدة، غير أنهم ما لبثوا أن ارتدوا عن هذا الرأى حتى أصبحوا فى الوقت الحاضر - وخصوصاً بعد الدراسات المستفيضة والتحقيق الدقيق الذى قام به علماء الموسيقى والكتاب الشارحون لرسائل فاجنر - يخالفون برنارد شو وغيره من الأدباء والنقاد ومن ذهب مذهبهم فى الحكم على مسرحيات «الخاتم»، وأخذوا يقررون ويسلمون بأنها ليست إلا عملاً موسيقياً خالصاً وتحفة نادرة رائعة فى التكوين والأداء، بل أصبح من النادر أن ينظر إليها أحد من النقاد فى وقتنا الحالى من الناحية السياسية أو النقد الاجتماعى أو الغمز السياسى العميق على النحو الذى قام به «شو» فى التعليق عليها بكتاب «مولع بفاجنر»(*).... وعلى الرغم من ذلك فإنى أقف إلى جانب هذا الرأى، إذ أميل الميل كله إلى ما أورده «شو» من تفسيرات. وأعتقد أن «خاتم النيبيلونج» من أعظم منجزات العقل البشرى الخالدة ومن أروع آيات الإيمان الذى انتصر به الإنسان على الزمن والفناء. إنها تعبير كذلك عن قدرة مؤلفها المذهلة فى خلق أوبرا يتعانق فيها الشعر والدراما والفن المسرحى مع الموسيقى. بل إن الناقد «لورانس جيلمان»(**) ليذهب إلى حد القول بأن «هذه الرباعية الهائلة بنهاياتها القوية وألحانها المتقابلة وما تنطوى عليه من سحر خارق لا تعد أضخم الأعمال الفنية التى سعت إليها وثابرت عليها قدرات عقل خالق فى رأس رجل واحد فحسب، بل هى أعظمها وأسماها كذلك على الإطلاق. لقد طبق فاجنر - إلى حد لا بأس به -

---

(*) A.C. Ward: Bernard Shaw, Longmans, London.

(**) Lawrence Gillman : Wagner's Operas.



ريتشارد فاجنر

على رباعية «الخاتم» نظرياته الدرامية التى جعلت منها عملاً فنيًا موسيقيًا خالدًا، ولكنه كذلك ضمنها آراءه الفلسفية والسياسية، وضمنها رموزًا ذات إيحاءات قوية تجعلنا ندرك المغزى الذى رمى إليه فاجنر من صياغتها».

والحقيقة أن فاجنر فنان أثرت فيه تأملاته الطويلة فى الطبيعة ومأساة الوجود الإنسانى تأثيرًا عميقًا، تلك المأساة التى أوحت إليه بالخطوط الأصيلة لكثير من مسرحياته. وإننا لنكاد نحس بكل هذه المعانى واضحة فى «خاتم النيبيلونج» التى ضمنها فاجنر مغزى مهما هو أن قوى الطبيعة تصبح قوى شريرة إذا ما سخرها الإنسان أو استغلها فى إرضاء أهوائه ونزواته وطمعه وجشعه، أو بمعنى آخر أن الإنسان ليعجز كل العجز عن أن يضع الخبرات التى تجود بها الطبيعة عليه فى أغراض تعود عليه بالنفع والخير والسداد. وسنرى كيف أن الذهب الذى يستقر فى أعماق الراين التى هى مقره الطبيعى حيث يشع الجمال والنقاء يصبح أداة من أدوات الشر ومعولا من معاول الهدم حالما ينقل من مكانه وتعاد صياغته وتشكيله ليحقق به بعض الناس أغراضًا فاسدة، ويتحول فى أيديهم إلى قوة مدمرة مليئة بالشر تبعث الفزع والرعب مثل شيطان «فرانكنشتين»، فيحطم هؤلاء الذين امتلكوه وشكلوه لأنفسهم فيما يعود عليهم فقط بالنفع فيسمم حياتهم ويمزق روابط حبهم، ثم ينتهى بكل مالك أنانى منهم إلى نهاية أليمة وينزل به كارثة فادحة. ولو افترضنا أن «خاتم النيبيلونج» قد قدر لها أن تكتب فى أيامنا هذه لأطلق عليها فاجنر اسم «القنبلة الذرية»!

ذلك إذن هو مغزى مسرحيات الخاتم. ولتوضيح وإبراز هذا المغزى عمد فاجنر إلى خلق «بانوراما» تزخر بالشخوص النابضة بالحياة، «بانوراما» حية مليئة بالدوافع الإنسانية مثل «الكوميديا الإلهية» لدانتى أو «الكوميديا الإنسانية» لبلزاك.

ونقول «الدوافع الإنسانية» رغم أن فاجنر قد أطلق على شخوص مسرحياته أسماء آلهة وآلهات وعمالقة وأقزام وتنين وجنيات وحوريات، فإنها جميعًا نماذج بشرية معروفة نلقاها ونشاهدها كل يوم: منها الإنسان المثالى الذى تتحطم أخلاقياته ومثله العليا على صخرة نظام أخلاقى مؤقت مناقض لمبادئه ونزعاته. والمرأة التى تعجز

عن إدراك مكنون مثل هذا النظام، والرجل الذى ينبذ الحب البرئ ويتركه وراء ظهره مفضلاً عليه القوة والسلطان، والعامل الأمين الذى تصدمه أعمال هؤلاء الذين يتباهون بعقولهم وعلومهم وانحرافهم عن جادة العقل، وذلك الأحمق الذى يقتل من أجل المال وسلبه من يد غيره وهو لا يدرى أن ما يرتكبه من جرائم يجلب له البؤس ويورده موارد الهلاك كلما وخزه ضميره عقابًا على جريمته النكراء، هؤلاء جميعًا وغيرهم تحركهم الموسيقى وهم أحياء أمامنا وتحت عيوننا، نراهم ونسمعهم مع تلك الموسيقى التى وصل بها فاجنر إلى القمة وحلق بها وبنا بسحر عبقريته الخالدة فى أجواء عليا. يقينًا أن تعبير فاجنر بموسيقاه وشعره عن العاطفة الإنسانية النقية الشفافة قد ازداد عمقًا فى مؤلفاته الأخرى، ولكن تصويره للشخوص فى مسرحيات الخاتم يتميز بقوة هائلة مركزة تجعلها تقف وحدها فريدة بهذه الشخوص، ليس فقط فى عالم الموسيقى بل فى مجال الفن كله أيضًا، بل إن شكسبير نفسه قلما يبز فاجنر فى قدرته وبراعته ومهارته فى صب الذاتية الإنسانية فى شخصياته بمثل هذه اللمسات القليلة السريعة الثابتة فى ألوانها الأصيلة المتجانسة. ويجب ألا تغيب عن ذاكرتنا نقطة أخرى مهمة هى أن فاجنر قد بدأ بكتابة خاتم النيبيلونج من خاتمتها إلى مقدمتها، أى أنه لم يكتبها من بدايتها إلى نهايتها فى نسق متسلسل، ذلك أنها خطرت فى ذهنه بادئ ذى بدء على شكل دراما واحدة، هى «موت سيجفريد»، الأمر الذى حدا به إلى أن يبعث سيجفريد إلى الحياة على أيدى شخصيات عديدة خلال العمل المسرحى والسير الدرامى، ثم رأى أنها فى حاجة إلى دراما أخرى تسبقها وتقف منها بمثابة المقدمة لها. فكتب «سيجفريد الصغير» وعرض فيها أحداثًا سابقة، بيد أن الموضوع ظل ينمو متصل الحلقات فى ذهنه حتى أدرك أن عملاً ثالثًا يتحتم وجوده فعاد إلى الوراء فى نفس الموضوع ليحكى قصة والدى سيجفريد، ثم أضاف إلى هذا الجزء مسرحية «ذهب الراين»: نقطة البداية فى الأسطورة بأكملها. وهكذا أصبحت هذه بمثابة مقدمة أو افتتاحية، ثم أعقبها بالدرامات المتعددة الثلاثة. وهذا بالطبع من شأنه أن يفسر لنا وجود تلك المقطوعات المتعددة التى قد تبعث الضجر والملل فى النفس لأنها ترد أحيانًا على لسان بعض الشخصيات فيحكى لنا أشياء سبق أن سمعناها فى أوبرا سابقة من الرباعية نفسها، بيد أن فاجنر لم يطاوعه قلبه على حذفها.

ولقد وصف الأستاذ أوبرى بيردسلى(*) مسرحية «ذهب الراين» بأنها كوميديا فاجنر الباهرة الرائعة. ويقيناً أنها أقل وأضعف فى الناحية العاطفية والوجدانية من المسرحيات الثلاث الأخرى، ولعل ذلك يرجع إلى أنها تفتقد العناصر البشرية العادية، فهى ليست إلا مقدمة سابقة على وجود الإنسان، ففيها يتزاحم على المسرح الآلهة والعمالقة والأقزام وحوريات الراين، بل إن المسرح يكتظ بهم وهم على أهبة تامة لظهور الشخصيات الإنسانية من رجال ونساء. إنهم فى انتظار البشر حتى يحين دورهم فيقومون بما فرض عليهم ويمثلون أدوار حياتهم ومآسيهم وما تفعله الأقدار معهم.

* * *

وهنا يجب أن يقف قارئ هذا الكتاب على المعين الذى نهل منه فاجنر فارتوى ثم امتد به إلى النفوس الظامئة يروى به وجدانها وشعورها. وحينئذ سيبين له فى وضوح، الجو الأدبى والنفسى الذى يحيط بهذه المسرحيات فيزيدها وضوحاً عندما يأتى ذكرها خلال الكتاب، ويزيدها أثراً فى النفوس عندما نسمعها فى ألحان.

إن هذا المعين الذى استمد منه فاجنر أعماله. هو الأساطير القديمة، فلما استنفد كل ما أمكنه استغلاله منها، ولى وجهه شطر شمال أوروبا ليستقى عناصر أعماله من أساطير النورز والتيوتون، وقد حلت شعوبهما منذ القرون الأولى التى سبقت ظهور المسيحية، فيما وراء نهرى الراين والدانوب، وكانت شعوباً تهيم بالحرب والمغامرة، وتغشى بحار الشمال، فى سفن القرصنة، تحملها حتى الشاطئ الأمريكى وتجتاح فى غزواتها نورمانديا وشمال فرنسا وصقلية وجنوب إيطاليا، ولقد خلفت حضارة يعيش فى ظلها إلى اليوم أبناء بلاد الشمال فى السويد والنرويج والدانمارك وسلالة التيوتون فى ألمانيا.

وما كاد فاجنر يحول هذه الأساطير إلى ألحان موسيقية حتى سحرت ملايين القلوب وحملتها إلى عالم أسطورى تبذر فيه الآلهة الحب والخير، وتشيع فيه الفالكيرات

(*) Aubrey Beardsley.

المحاربات الفاتنات البسمات، ويسجل فيه الفرسان الأبطال مغامرات تلهث وراءها النفوس قلقة حالمة. وتلفت عشاق الأدب والموسيقى إلى هذا المنبع الذى استقى منه فاجنر مسرحياته الموسيقية الخالدة فإذا هم أمام تراث أسطورى فريد لا يقل روعة أو جمالاً عن التراث اليونانى، وإن ظل مدفونًا فى بطون الكتب حتى أتى فاجنر فنفض عنه الغبار وبعث فيه الحياة فغدا دعامة النهضة الحديثة فى ألمانيا والبلاد الإسكندنافية ومعينًا لابداع فنى لا ينضب: ذلك هو تراث شعوب النورز والتيوتون الشماليين.

وعالم أساطير النورز والتيوتون الذى منح فاجنر كل هذه القوى الخلاقة والذى منحه فاجنر كل هذا الخلود هو عالم مذهل تحتشد فيه جملة من الآلهة والعمالقة ومن الفالكيرات والجنيات ومن الأقزام والبشر. الآلهة فيه هم عناصر الخير والحق والحب والجمال، يتربع على عرش الحكمة كبيرهم «فوتان» أو «أودن» يتأمل معتزلا فى قصر الآلهة ويصغى إلى غرابيه الأسحمين الواقفين على كتفيه: هوجين(*) أى التفكير، ومونين(**) أى الذاكرة، ينقلان إليه أخبار الخلق، وهو ساهر على المعرفة التى فقد فى سبيلها إحدى عينيه وهو يستقيها من ينبوع الحكمة ليحملها إلى البشر لتكشف عن عقولهم غشاوة الضلال، وقد سماه الأنجلوسكسون فودن(***) ومنه اشتقوا اسم يوم الأربعاء(****)، وهو شخص جليل مهيب محب للوحدة يؤثر أن يمكث متأملا فى قصره الذهبى أو أن يلقى موتى الأبطال فى قاعة الفالهالا(*****)، وله قدرة على التشكل فى أية صورة يريدها، ويضع على رأسه خوذة من الذهب الخالص، ويمسك بيده اليمنى رمحًا صنعه له الأقزام، وفى يده اليسرى درعًا واقية للصدر.

وتسود زوجته «فريكا»(******) على مملكة الآلهات، تحرس الزواج والأسرة، وتسيطر على قوى الطبيعة، مطبقة شفتيها على أسرار لكثير من الأشياء. وهى شخصية

(*) Hugin.

(**) Munin.

(***) Woden.

(****) Woden's Day or Wednesday.

(*****) Valhalla.

(******) Friga.

غامضة يصورونها ممسكة ببكرة مغزلها تنسج خيوطًا لا يعلم أحد عنها شيئًا ولا يدرك سرها سواها.

وتواسى فرايا(*) إلهة الحب والجمال والقلوب الكبيرة المحبة، وتتلقى من الفالكيرات ما يأتين به من الأبطال الشجعان فى «الفالهالا» قاعة الخالدين.

ويحرس خيرات الأرض الإله «بلوتو»(**) إله العالم السفلى صاحب الخوذة السحرية التى تستره عن العيون، وهو يتصف بالقسوة والعناد والصلابة، تزوج من بيرسفون(***) ونصبها ملكة على العالم السفلى معه.

أما إردا(****) فهى إلهة الأرض تفيض بالحكمة الأزلية على الأرض، وقد أصبحت أمًا «لثور»(*****) إله الرعد الذى أنجبته من فوتان، ويعرف فى أوبرات فاجنر باسم «دونر»(******) وهو صديق للبشر وللعمالقة يحمى الزواج المثمر، وإلى اسمه يعود يوم الخميس(*******) حيث يتزوج الناس ويباركهم.

ويقوم «هايمدال»(********) على حراسة قنطرة قوس قزح الإلهية التى كانت تصل الآلهة بالعالم السفلى، ويعرف فى أوبرات فاجنر باسم «فروه»، وهو حاد السمع والبصر حتى إنه ليستمع إلى العشب يتفتح وإلى الصوف ينمو على ظهر الحملان.

والعمالقة أقرب شبهًا بالإنسان إلا أنهم يفوقونه حجمًا وقوة، ويعيشون فوق السحاب فى يوتونهايم(*********)، ويقف العملاق «هريسفياجر» إلى أقصى شمال الكون

(*) Fria.
(**) Pluto.
(***) Persephon.
(****) Erda.
(*****) Thor.
(******) Donner.
(*******) Thursday.
(********) Heimdall.
(*********) Jotunheim.

يحرك الرياح ويثير العواصف بخفق جناحيه، ويقف العملاق «سورتر»(*) إلى أقصى الجنوب يحرس الجحيم قابضاً بيديه على سيف من نار ملتهبة.

ويمثل «لوكى» قوة من قوى الشر، فيحكى النار فى مظاهرها المدمرة المهلكة. صفته الغالبة عليه المكر الشديد والدهاء الواسع، يكره الآلهة ويعمل للقضاء عليها ولو عن طريق الجريمة. وابنته «هيلا» إلهة الموت تمثل الشر كله ويثير اسمها الرعب والفزع، فراشها القلق وطعامها المجاعة وشيمتها النهم، وهى مسئولة عن الموتى عدا الأبطال الشجعان نصيب الفالكيرات اللائى كن يأتين بهم إلى الفالهالا.

«والفالكيرات» عذارى هذا العالم المحاربات ثلاث عشرة فلكيرة يسرن إلى الحرب بأمر الإله فوتان ليحققن النصر لمن شاءه له ويوقعن الهزيمة بمن يقرر خذلانه، ثم يحملن الأبطال الموتى إلى «الفالهالا» مقبرة الأبطال وقاعة الخالدين بعد أن يباركن أرواحهم ويقبلن وجوههم ثم يودعن جثثهم الفالهالا حيث يعيش المحاربون الشهداء يطعمون ويشربون كما يشاءون ثم يقاتلون من جديد ليحققوا النصر فى المعارك من جديد. وكلمة فلكيرة تحمل معنى المهمة التى يقمن بها: فكلمة «فال»(**) معناها الذبيح القتيل، ومن ثم كانت الفالكيرات رسل السماء لنقل الأبطال الشهداء إلى الفالهالا على ظهور جيادهن المجنحة المطهمة الناصعة البياض.

وجنيات البحر وعرسانه وعرائسه(***) ساكنو أعماق مياه المحيطات والأنهار الكبرى بأجسادهم الشبيه نصفها العلوى بأجساد البشر ونصفها السفلى بالأسماك، يجلسون على صفحة الماء قرب الشاطئ تمشط الإناث منهم شعورهن الشقراء الطويلة بمشط ذهبى. فإذا فاجأهم بشر أو روعهم شىء هربوا جميعاً. ولا يقل خجل الذكور منهم عن الإناث اللائى يجفلن ويرتددن مذعورات إلى القاع تاركات مشطهن الذهبى على صفحة الماء.

Surtr. (*)

Val. (**)

Water Spirits, Mermaids and Mermen. (***)

ولواحدة من الحوريات شهرة أوسع هى «لورلى»(*) التى سكنتها روح عذراء إسكندنافية كانت قد هامت بحب شاب خانها وهجرها فاستبدت بها الأحزان وألقت بنفسها فى الماء وهى تجلس على الشاطئ تستميل القلوب المكلومة بألحان قيثارتها الحزينة وغنائها الحانى، وتأسر العيون بجمالها وتسلب لب من يراها من الصيادين والملاحين فيندفع وراءها مذهولا بينما تتسلل هى إلى عرض البحر رويداً رويداً حتى يبتلعه الموج ويروح ضحية هذه الساحرة التى تنتقم من حبيبها فى أشخاص المعجبين بها. وقد تأنس الحوريات إلى واحد من البشر وعندئذٍ يعلمنه العزف على القيثارة، فتلك كانت قدرتهن الفائقة.

والجنيات تعشق البيضاء منها الغناء والعزف على القيثارة وتهوى الرقص واللعب فى الغابات وتتبدى للناظر فى منتصف الليل وخاصةً للأطفال الذين يولدون أيام الآحاد، وتهرب الجنيات السوداء إلى أعماق الأرض خشية أن تحولها أشعة الشمس إلى أحجار صماء.

أما الأقزام فهم جنس ضئيل لا يزيد طول الواحد منهم عن عقلة الإصبع، ظهورهم محدبة ولحاهم كثة وأقدامهم نحيلة كأقدام الماعز والإوز. يسكنون الجحور ويحترفون النجارة والحدادة، مملكتهم خفية يلوذ أفرادها بباطن الأرض ويحكمها ماكر مخادع هو «ألبريك».

والبشر أخيراً هم سكان الأرض، منهم من يبايع الآلهة ومنهم من يدور فى ركاب العمالقة.

وفى هذا العالم الحاشد يدور صراع بين الآلهة والعمالقة، بين عناصر الخير وقوى الشر، وهو صراع بين قوتين رهيبتين عنيدتين، ثم إن فى قوة هذا الصراع من التكافؤ ما يخضب المعركة بالدم. ولئن كانت الآلهة تملك القدرة المذهلة على الخلق، فإن للعمالقة قدرة لا حد لها على الهدم والتخريب، ومغالاة تبلغ الاغتيال كما صنع العملاق لوكى بالآلهة المحبوبة بالدر(**).

(*) Lorley.

(**) Herbert Spencer Robinson and Knox Wilson: Myths and Legends of All Nations. Bantam Book, New-York, 1961.

غير أن المأساة الحقيقية هى أن الآلهة وأتباعهم يستبسلون فى معركة يؤمنون بأنها خاسرة ويخاطرون واليأس قابع فى نفوسهم، تثقلهم نبوءة بأن مصيرهم محتوم على أيدى أعدائهم. ذلك اليأس هو سر الحياة الموحشة التى يحياها الآلهة فى قصرهم السماوى الفسيح أسجارد(*) بجناحيه جلاد شيم(**) المخصص للآلهة الذكور، وفينجولف(***) الخاص بالإلاهات الإناث. ففى القصر الإلهى الكبير لا تخطر البهجة التى تملأ الأساطير الأخرى ولا يعبره المرح، بل تخيم عليه ظلال مشئومة تنذر بسوء المصير، وتكمن بذور هذا اليأس وهذا التشاؤم وهذا الاستبسال فى هذه الصورة التى ترسمها أساطير الشماليين لبداية الكون وحركته: فيصور أحد حكمائهم(****) الكون فى الماضى هوة سحيقة جانيونجاداب(*****) لا تنبسط بها أرض أو ترتفع فيها سماء ولا تجرى بها بحار أو تستقر بها رمال، ويربض فى شمالها القصىّ عالم الفناء «نفلهايم»(******) مغلفًا بالضباب الكثيف، ويتأجج فى أقصى جنوبها عالم السعير موسبهلهايم(*******) ويمتد بينهما اثنا عشر نهرًا جمدت مياهها واستحالت كتلة هائلة من الجليد مستقرة فى الأعماق، ثم هبت من عالم الجحيم ريح ساخنة أحالت كتلة الجليد إلى ضباب. ومن هذا الضباب خرجت عذارى الجليد، وتشكل العملاق يامير(********) والبقرة التى تغذيه بلبنها. وانبثق من الجليد الإله فيلى والآلهة «فيه» اللذان تزوجا وأنجبا الإله «فوتان» ثم قتلا العملاق الأول يامير، وخلقا منه الأرض، وركزا من عظامه الجبال، وسيَّرا من دمه البحار، وغرسا من شعره الأشجار،

(*) Asgard.

(**) Gladsheim.

(***) Vingolf.

(****) Mabel Williams and Marcia Dalphin:The Junior Classics, Volume Three Myths and Legends. P.F. Collier and Son Corporation, U.S.A., 1938.

(*****) Ginungadap.

(******) Neflheim.

(*******) Mosphelheim.

(********) Ymir.

ونصبا من جمجمته السماء، ونقشا من مخه السحاب، وأقاما من حاجبيه جداراً متيناً يحمى الأرض التى تسكنها المخلوقات، وأودعا صفحة السماء كتلا ملتهبة انتزعاها من عالم السعير فكانت الشمس والقمر والنجوم، فتتابع الليل والنهار والبرد والحر.

ثم خلقا الرجل الأول أسكيه(*) من الشجـرة الكونية(**) والمرأة الأولى إلبلا(***) من شجرة الدردار(****) فكانا والدى البشر. ثم خلقا الأقزام الكئيبة الكريهة الذكية الواسعة الدهاء وأسكناها فى الجحور، وحوريات البحر لتعنى بنمو الزهور وتمرح حول جداول المياه والينابيع. واستطالت الشجرة المقدسة إجدراسيل(*****) تسند الكون وترفعه، وامتد أحد جذورها إلى عالم البشر، وثانٍ إلى عالم العمالقة، وثالث إلى عالم الضباب أو الفناء، ورابع إلى قصر الآلهة أسجارد. وتفجر بجانب كل جذر ينبوع صاف مقدس يسقيه، تسهر عليها العرافات الثلاث اللائى كرسن حياتهن لخدمة البشر، فيتنبأن لهم بمصيرهم وأقدارهم: عرافة الماضى أوردا(******) والحاضر فردانى(*******) والمستقبل سكولد(********). وكانت الأوليان رحيمتين والثالثة فظة خشنة تفسد عمل زميلتيها عرافتى الماضى والحاضر، فتقطع خيوط القدر التى تعبا فى نسجها عن مصائر البشر وما حدث لهم سلفاً وما يجرى عليهم حاضراً.

وانبثق ينبوع للحكمة إلى جانب جذرٍ آخر من جذور شجرة الإجدراسيل المقدسة يحرسه ميمر(*********) الحكيم، وكان من عادة الآلهة أن يعبروا قنطرة قوس قزح

(*) Aske.

(**) Ash Tree.

(***) Elbla.

(****) Elm.

(*****) Yggdrasil.

(******) Urda.

(*******) Verdani.

(********) Skuld.

(*********) Mimir.

المتأرجحة للجلوس إلى جوار هذا الينبوع يصدرون أحكامهم للبشر. غير أن لعنةً ماحقةً تحوم أبدًا فوق شجرة الإجدراسيل المقدسة، وحيةً رقطاء تقضم هي وصغارها جذور هذه الشجرة إلى جوار عالم الفناء نيفلهايم. ولسوف تظل الحية وصغارها تقضم حتى تسقط الشجرة المقدسة فتنهار دعامة الكون القوية الراسخة وينتهي معها الوجود، حتى إذا خمد الكون اللامعقول الذى تتحكم فيه آلهة أنانيون، تألق نورٌ جديد في سماء وأرض جديدتين، وتتحقق النبوءة القائلة بأن هزيمة الآلهة محتومة، وسقوط كبيرها فوتان وشيك، كي ينفسح المجال لبزوغ شمس الإنسان فى الأفق الرحب وانعكاس أنواره على سطح كونٍ جديد يشهد كفاح البشرية المختارة التى تقرر فى نهاية المطاف بقاء الأصلح من بنى الإنسان، ذلك العنصر الأسمى، القوى بمواهبه وقدراته وعبقريته، الذى يفجر ينابيع الخير والحق ويسمو على الإله أودن ويستعصى على الشر، ذلك الإنسان الموعود الذى يرث الأرض ومن عليها(*).

وتكشف لنا هذه الصورة التى تخيلوها للكون، عن نظرتهم التى تمثل جوهر التفكير الشمالى والتيوتونى، هذا الإيمان بثنائية تسيطر على الوجود وتجعله مشاعًا بين قوتى الخير والشر المتكافئتين، وعن هذه القدرية التى يرون فيها أنه لا مهرب من القضاء المحتوم.

من هنا بدأت فلسفتهم المتسمة بالحدب والتشاؤم وأملهم البعيد فى ظهور عصر الوحدانية الذى يسود فيه الخير وحده. ومن هنا كذلك بدأ هذا الاستبسال رغم فشل المعركة الأولى، هذا الإصرار على النصر الذى لن يتحقق إلا بعد زوالهم، وذلك ما يجعل فكرهم البطولى نقيًا خالصًا، «فالبطولة» عندهم أداء لرسالة وخطوة فى سبيل الهدف. ولما كان الموت نفسه طريقًا لتحقيق البطولة فإنهم يحملون أرواحهم على أيديهم فى مواجهة دائمة للأخطار واندفاع سريع إلى المغامرة. وهم لا يفعلون ذلك تأمينًا لمستقبلٍ

(*) المقصود إرهاص بخلق الإنسان وحكمه وظهور المسيحية والتلميح إلى نظرية دارون وتطبيقاتها فى ميادين السياسة والحرب والسلام والتربية والتعليم وشئون الحكم، الأمر الذى أدى إلى ظهور النزعة الآرية الجرمانية التى تؤمن بنقاء الجنس الجرمانى وتفوقه.

دنيوى أو أخروى بل تقديسًا للبطولة ذاتها، لا يعنيهم الانتصار العاجل على قوى الشر بقدر ما تعنيهم المقاومة الدائمة وخوض المعارك دون استسلام للهزائم. إن لمعركة الحياة عندهم أحد مصيرين: الموت أو الاستسلام، وعلى الإنسان أن يختار أحدهما. وإذ كان الاستسلام تخاذلا فلم يبق أمام الإنسان لكى يكون بطلاً إلا مواجهة الموت فى شجاعة وتجرعه فى رضى. ولحظة الموت عند البطل الشمالى هى لحظة الابتسام الحقيقى، فليس الموت عذابًا بل شرفًا عزيز المنال، وهو يموت بين أيدى أعدائه الذين يمزقون لحمه وهو يبتسم، فإنه ينتصر عليهم باستقباله على أيديهم هذه الميتة البطولية. هذا الاستبسال مع قدريتهم وإيمانهم بألا مرد للقضاء، وهذه التضحية بالروح دون انتظار ثمن لها، تأكيد لإيمانهم المطلق بالبطولة الخاصة.

إنهم أشبه ما يكونون بفدائى البروتستانت وإن اختلفت نظرتهم عن نظرة المسيحيين، فالمسيحيون الأوائل وإن ضحوا فى تهور وقاسوا الحياة بمقياس البطولة فقد كان وراء تضحياتهم تطلع إلى جنة وارفة الظلال أبدية تتلقاهم بأذرع مفتوحة، أما أبطال الشماليين فالفناء بالمرصاد لعالمهم كله: العمالقة يخلدون بعد الموت فى ثرى الفالهالا وسط الفالكيرات، ولكنهم يتأهبون لخوض المعركة من جديد وقد أصبحت أشد ضراوة وعنفًا، كان هناك أمل فى انتصار.

عاشت هذه البطولة الخالصة المنزهة مادة خصبة للشعراء ينسجون منها ملاحمهم التى يشيدون فيها ببسالة الأبطال ويذكون بها الحماسة فى النفوس بعثًا لبطولات جديدة. كذلك كان الشعراء رسل عقيدة «البطولة» التى يدين بها الجنس التيوتونى يبشرون بها عن إيمان وينشرونها فى الآفاق حتى تحرك رهبان المسيحية عن عداء لهذه العقيدة وتعقبوا دعاتها ومزقوا التراث الأسطورى الشمالى والتيوتونى شر ممزق لم تفلت منه إلا قصيدة «أغنية نيبيلونج»(*) فى ألمانيا.

(*) Nibelungen Leid.



فوتان ١٨٧٦ : ذهب الراين (٨٧)

ويتراوح تقييم أغنية النيبيلونج بين رأى فردريك الأكبر الذى اعتبر هذه الأنشودة «لا تساوى حفنة واحدة من البارود» وبين رأى كارليل الذى اعتبرها «أهم المنجزات التى خلفتها لنا العصور الوسطى، وأجمل أثر من آثار الفن الألمانى القديم»، ويطلق عليها البعض «إلياذة الألمان». وثمة آراء أكثر حكمة تضعها وسطًا بين المرتبتين. والحق أنها قصيدة ليست ذات أهمية تاريخية وأتنولوجية فحسب بل وأهمية إنسانية عميقة وأثر بالغ(*).

ويرجع الفضل الأكبر فى معرفة الديانة القديمة التى انتشرت من أيسلنده إلى البلاد الإسكندنافية وألمانيا، وفى معرفة أساطير سكان الشمال الأقدمين إلى الوثيقتين المهمتين: الإدا الكبرى(**) والإدا الصغرى(***) اللتين يرجع تاريخهما إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ومعنى كلمة إدا هو الجدة. وفى تسميتها بالإدا ما يوحى بالطابع الخيالى الخرافى الذى يميز مجموعات القصص الشعبى الذى يحكى للأطفال بطريقة شيقة تتغنى بمآثر أجدادهم ومغامرات أبطالهم ومعجزات آلهتهم.

كتبت الإدا الصغرى نثرًا فى القرن الثانى عشر، وتضمن الجزء الأكبر منها أبحاثًا فنية عن الشعر وطريقة صياغته، وترك الجزء الأخير لأساطير عصر ما قبل التاريخ. وكتبت الإدا الكبرى فى القرن الثالث عشر وهى تفوق الصغرى فى قيمتها الأسطورية، ذلك أنها تتكون بقوامها كله من قصائد شعرية منفصلة وإن دارت كلها حول قصة واحدة. وقد ضاع معظم هذه القصائد إلى أن عثر عليها قسيس علامة فى القرن السابع عشر، وبدأت تعرف طريقها إلى العالم الخارجى، فانتقلت شذرات منها إلى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر بفضل اهتمام الأدباء. ومنذ أكثر من نصف قرن ذاعت الأساطير والقصص الشعبية الأيسلندية فى اللغة الإنجليزية عندما

(*) Buckner B. Trawick:World Literature, Volume I., Barnes and Noble Inc. U.S.A., 1957.

(**) Older Edda.

(***) Younger Edda.

قام الشاعر الإنجليزى وليام موريس بترجمة «ساجة» الفولسونج والنيبيلونج وسيجفريد التى نالت من الذيوع والانتشار ما نالته قصة سندريلا، بينما راح وليام موريس يؤكد أن «ساجة الفولسونج» هى أعظم أسطورة ظهرت فى العالم.

من هذه القصة نفسها أخذ فاجنر مسرحياته الموسيقية الأربع التى نحن بصددها: «خاتم النيبيلونج». وهو إن لم يبلغ فى صياغتها الشعرية ذلك المستوى الرائع الذى بلغه فى صياغتها الموسيقية، وتناول الأصل الذى نقل عنه بكثير من التصرف والتعديل لكى تلائم روح العصر ولتحقق الأهداف التى رمى إليها، فقد بقى له فضل هذه الموسيقى الدرامية التى كتبت لأساطير «الشماليين والتيوتون» الذيوع والانتشار خارج ألمانيا، وخلدت أسماء آلهة وأبطال ستظل حبيبة أليفة إلى الشفاه والآذان والقلوب، خاصة لدى كل موسيقى متخصص فى الموسيقى العالمية ودارس لها، هاو أو محترف، محب لمختلف فروعها أو عاكف على تذوقها. لقد فتح فاجنر كتب الميثولوجيا القديمة ليخرج أبطال الأساطير يتمشون بيننا أحياء من جديد. وجاء برنارد شو فكتب كتابه هذا ليزيدنا وعيًا بما حققه فاجنر من أعمال أو يعلق لنا فى ذكاء وعمق على رباعية النيبيلونج. ولنعش الآن مع قصتين من هذه القصص الرائعة، وهما القصتان اللتان ترى إديث هاميلتون(*) أنهما تقدمان أصدق صورة معبرة عن القسمات الرئيسية للعقلية الأسطورية الإسكندنافية.

القصة الأولى هى قصة سيجنى(**) التى عاشت ابنة لفولسنج، شقية مع زوج خائن غدر بوالدها وقتله وأسر أشقاءها، وكان يأخذهم واحداً واحداً يوثق كلا منهم بالحبال ثم يلقى به مقيداً إلى الذئاب. ولما جاء دور شقيقها سيجفريد الذى لم يكن قد بقى سواه كانت سيجنى قد استطاعت أن تبتكر طريقة بارعة لإنقاذه، ولم يلبث حين أخرج إلى العراء موثق الأطراف أن وجد نفسه مطلق السراح، فمضى بعد أن أخذ هو

(*) Edith Hamilton: Mythology, Timeless Tales of Gods and Heroes, Mentor Books, U.S.A., 1961.

(**) Signy.

وأخته عهداً على نفسيهما أن ينتقما لمقتل أبيهما وأشقائهما. ودفعت رغبة الثأر سيجنى إلى التفكير العميق وارتأت أن من الأوفق أن تساند أخاها بظهير يحمل دم الأسرة ليشاركه ضربة الانتقام، وهكذا تنكرت فى زى امرأة أخرى وزارت أخاها ثلاث ليال أمضتها معه فى فراشه دون أن يعرف شخصيتها أو يخطر بباله أنها أخته، وكانت ثمرة هذه الليالى الثلاثة أن أنجبا طفلاً اتفقا معًا على أن يبقى فى حضانة أمه حتى يبلغ مبلغ الرجال فيلحق بأبيه وسمياه سينفيوتلى(*). وظلت سيجنى مع ذلك تعاشر زوجها دون أن تدعه يلمح شيئًا مما يعتمل فى نفسها من تطلع دائم إلى الثأر، وتضاجعه وتنجب منه، وتعنى سراً بأمر ابنها من أخيها حتى كبر فأرسلته إلى أبيه.

ثم حانت ساعة الانتقام فإذا بسيجفريد وسينفيوتلى يغيران على بيت سيجنى ويقتلان أولادها من زوجها، ثم يغلقان على الزوج الدار ويشعلان فيها النار. وتابعت سيجنى الأحداث كلها صامتة لم تنبس ببنت شفة حتى أتت النار على معظم الدار، فاستدارت إلى ابنها وأخيها وهنأتهما بالنصر الذى أحرزاه فى معركة الانتقام وأحست بالطمأنينة والهدوء ينسكبان فى نفسها. لقد تم لها ولأخيها بعد طول الصبر ما أراداه، لكنها خلال هذه الأعوام الطويلة كانت تعانى الأسى والعذاب فى صمت حتى كبرت رغبتها فى أن تشارك زوجها نفس المصير. وفى رضا وطواعية اندفعت وسط البيت الذى تأكله النيران وأسلمت روحها محترقة راضية، فقد آن لها اليوم أن تستريح.

أما القصة الثانية، فهى قصة سيجفريد التى جعلها فاجنر أحد معالم التراث الأسطورى العالمى الخالدة حين صاغ منها السلسلة الرباعية لمسرحيات «خاتم النيبيلونج» الموسيقية. وإذا كانت قصة سيجنى لم ترد إلا فى المصادر الإسكندنافية فإنا نجد لقصة سيجفريد مصدرين رئيسيين: المصدر الشمالى أو المصدر الإسكندنافى والمصدر التيوتونى أو الألمانى، نجدها فى المصدر الأول باسم «ساجة فولسونج»(**) أى أسطورة

(*) Sinfiotli.
(**) Volsunga Saga.

أسرة فولسونج وفى المصدر الثانى باسم «أنشودة نيبيلونج»(*) أى أغنية أهل الظلام، وهى الملحمة التى تعد أعظم أثرًا فى الشعر الألمانى فى العصور الوسطى، والتى ظل يتناولها الشعراء والرواة طويلاً قبل أن تعرف الكتابة وتدون بين دفتى كتاب. ولما كان فاجنر قد اعتمد أصلا على المصدر الإسكندنافى فى وضع أوبراته «خاتم النيبيلونج» فلننقل أولا قصة سيجفريد كما وردت فى هذا الأصل ثم لنعرض بعد ذلك لما قد يمكن أن نجده من خلاف فى مصدرها الثانى.

قبل أن يولد سيجورد(**) كان أبوه سيجموند بن فولسونج قد لقى مصرعه على يد هوندينج الذى كان يحب هجورديس أم سيجورد. وورث سيجورد سيفًا كان أبوه قد أعده قبل موته ليستعين به ابنه فى مغامراته. وشب الصبى اليتيم فى كنف ريجن(***) ذلك الحداد القزم النهم الشرير الذى مازال يشرف على تربية سيجورد حتى قوى عوده وحينئذ تحركت كوامن الشر فى نفس القزم وفكر فى أن يستخدم سيجورد القوى فى تملك كنز ثمين من ذهب الراين يجلس التنين المخيف فافنير(****) حارسًا عليه بعد أن اغتصبه من حوريات نهر الراين.

فأغرى القزم سيجورد حتى راح إلى التنين فقتله ثم انتزع قلبه فأكله، وما كادت قطرات دم التنين تختلط بدمه حتى فهم لغة الطير وأخذ يحدثها. وحينئذ همست إليه أن يقتل الحداد القزم كذلك، واستجاب سيجورد لها وقضى على القزم وأصبح هو مالك كومة الذهب الغالية.

ورأى سيجورد بين الكنز خاتمًا ذهبيًا وضعه فى إصبعه دون أن يعلم أن هذا الخاتم مسحور وأنه يجلب اللعنة لمن يضعه فى إصبعه. وأخذ سيجورد يجوب الآفاق بجواده سعيًا وراء مغامرة. وخلال الطريق التقى بشيخ حكيم سأله عن طالعه وأوصاه ألا يخفى شيئًا عنه مهما كان سيئًا، وأجاب الحكيم:

(*) Nibelungenileid.

(**) Sigurd.

(***) Regin.

(****) Fafnir.

«ثق أنى أصدقك ولا أكذب.
أنك ستعيش نقيا لا تشوب حياتك شائبة أو تلطخها مهانة.
غير أن يوما عصيبا يعصف بك.
يوم من المآسى والأحزان.
فتذكر أن الحظ يمشى فى ركاب الأبطال.
وأن رجلا غيرك لن يحيا تحت الشمس كما تحيا أنت».

واستأنف سيجورد طريقه حتى بلغ تلا فسيحًا تشتعل فيه دائرة واسعة من نار ملتهبة تحيط بعذراء فاتنة هى برونهيلده أجمل الفالكيرات، التى ساعدت سيجموند والد سيجورد على الإفلات من أنياب الذئاب، فغضب عليها الإله «فوتان» وعاقبها بأن حكم عليها بأن تقع تحت سلطان النوم وسط دائرة من حمم النار ولا يوقظها إلا بطل لا يهاب الموت، يدفعه قلبه الجسور إلى اقتحام اللهب المتصاعد حولها من كل مكان.

امتطى سيجورد جواده ووثب به وسط النيران وأيقظ الفلكيرة التى أعجبت ببطولته، وأمضيا معًا ليالى عدة عرفا فيها الحب المتأجج، وأقسما فيها على الوفاء الأبدى. ثم غادرها على أن يعود إليها وقد ترك لها الخاتم الملعون وخلف لها إحساسًا غامضًا بسوء المصير. ومضى سيجورد بجواده حتى وصل إلى أرض النيبيلونج حيث اكتسب احترامًا وتقديرًا لأعماله البطولية، ونزل سيجورد بيت آل جيوكونجز وتعاهد مع جونار زعيم الأسرة على الإخاء والوفاء. وودت أم جونار أن تزوج سيجورد من ابنتها جود رون فوضعت له خلسة شرابًا مسكرا قوى الأثر لم يكد يجرعه حتى سرى فيه السحر ونسى حبه العظيم لبرونهيلده وتزوج جودرون. ولما أخذ أثر السحر يزول تذكر سيجورد برونهيلده وأقنع جونار أن يذهب إليها ويأتى بها ويتخذ منها زوجة له.

ومضى جونار إلى برونهيلده وحاول أن يخترق النار، ولكنه فشل مرتين متتاليتين فتراجع. وفكر سيجورد فى أن ينقذ الموقف فتخفى فى زى جونار واتخذ شكله واخترق النار إلى برونهيلده، ليوقعها فى حب جونار، وأمضى معها ثلاث ليال نام فى فراشها

بعد أن وضع بينه وبينها السيف حتى لا يمسها، ثم أخذ منها الخاتم وعاد بها إلى جونار فتزوجته معتقدة أنه هو البطل الذى اخترق إليها النار.

استعاد سيجورد شكله وزيه فى عودته وأعطى الخاتم لجودرون، غير أن أثر السحر لم يلبث أن زال تمامًا من نفس سيجورد وعاد يحب برونهيلده حبًا عاصفًا محمومًا أحست به جودرون، وصمتت عليه حتى تشاجرت مع برونهيلده فصرخت فى وجهها بأن الرجل الذى ذهب إليها وعاد لم يكن سوى سيجورد متنكرًا فى زى جونار. عند ذاك أحست برونهيلده أنها كانت ضحية خديعة سيجورد، وتحركت فى نفسها رغبة الانتقام منه فأثارت زوجها عليه وادعت بأن سيجورد قد حنث بوعده لجونار كما حنث بوعده السابق لها وأنه قد اغتصبها فى الليالى الثلاثة التى أمضياها معًا وسط دائرة النيران، وأنه كذب عليها حين أوهم الجميع بأنه لم يقربها لأن السيف كان بينهما حدًا فاصلاً، ثم هددت بترك زوجها إن لم يقتل سيجورد. وثار جونار لكنه لم يكن ليستطيع أن يقتل سيجورد بعد أن ربطت بينهما أخوة قوية وقسم على الوفاء فكان أن حرضا جوتورم(*) الأخ الأصغر لجونار على قتل سيجورد فما كان منه إلا أن انتهز فرصة نومه وقضى عليه واستيقظت جودرون فوجدت زوجها قتيلا يسيل دمه فوقها.

جلست جودرون إلى جانب جثة زوجها جامدة المشاعر معقودة اللسان يطحنها الغم وتأكلها الحسرة ويرثى لها إخوتها. أما برونهيلده فقد غلبها الندم، ورغم أنها هى التى دبرت قتل سيجورد فقد صممت على ألا تعيش بعده وشكت إلى زوجها وحدتها وهمست إليه أن قلبها لا يتسع إلا لحب واحد هو حب سيجورد، وصارحته بأن سيجورد لم يكن خائنًا أو كاذبًا ولا ناكثًا بوعده، وأنه اخترق إليها النار باسم جونار ونام إلى جانبها كما ينام الأخ إلى جانب أخته، وقالت له: سأظل على حبى له وسيبقى الغم يملأ قلبى، فهذا حالنا نحن الرجال والنساء نولد وسط الحزن ونعيش فيه ثم نموت به».

ثم جرحت برونهيلده نفسها جرحًا بالغًا مميتًا، وأوصت أن تحرق وتدفن مع سيجورد وعاجلها الموت وأحرقت جثتها مع جثة حبيبها سيجورد.

(*) Guttorm.

وتزوجت جودرون بعد موت سيجورد من أتلى(*) ملك هونلاند(**) وكان يطمع فى تملك كنز ذهب الراين الذى آلت ملكيته إلى أشقاء جودرون، وفكر فى الاستحواذ على الكنز بالقضاء على إخوة زوجته فدعاهم إلى قصره وذبحهم عن آخرهم دون أن يظفر بالكنز إذ كانوا قد أخفوه فى أعماق النهر.

وردت جودرون هذه الضربة إلى زوجها فانتقمت منه بقتله وهربت مع شفايهيلد ابنتها من سيجورد وراحت إلى جورناكر فتزوجته وعاشت ببلاده. غير أن سعادتها لم تطل فقد قتل جورمنكر ابنتها من سيجورد. وكما انتقمت لمقتل إخوتها فى الماضى عادت جودرون لتنتقم لابنتها وأعز إنسان لديها، فدعت أولادها من جورناكر إلى قتل جورمنكر قاتل أختهم الكبرى فنفذوا نداء أمهم وقتلوه قصاصًا. ثم جاءت الحرب فقتل أولادها السبعة فى الجنوب بتدبير من الإله «فوتان» الجد الأكبر لسيجورد وفولسونج، وأخيرًا لقيت جودرون مصيرها على يد هيلدبراند أحد فرسان زوجها أتلى. ووضعت بذلك خاتمة هذه الأسطورة الإسكندنافية التى دارت فيها معارك الحب والكراهية والموت بين سيجورد وبرونهيلده وجودرون.

* * *

تلك هى «ساجة الفولسونج» كما جاءت فى المصدر الشمالى، فإذا نحن انتقلنا إلى قصة «أنشودة النيبيلونج» التيوتونية وجدنا أنفسنا أمام قصتين متطابقتين تمامًا لا تختلف ثانيتهما عن الأولى إلا فى أسماء أبطالها وبعض تفصيلاتها الجانبية.

أما الأسماء فنجد أن سيجورد فى المصدر الشمالى يتخذ اسم سيجفريد فى المصدر التيوتونى، وتتخذ برونهيلده اسم برنهيلده، أما جودرون فتسمى كرايمهيلده، وسيجمنت يسمى سيجموند، وتتخذ زوجته هاجورد اسم سيجلنده، ويأخذ القزم الحداد

(*) Atli.

(**) Hunland.

روجين اسم ميمى، وجونار اسم جونثر، وشقيقة جوتورم اسم هاجن، ويعرف الإله أودن باسم فوتان.

وقد أخذ فاجنر أحداث مسرحياته من الأصل الإسكندنافى ولكنه احتفظ بأسماء الأصل التيوتونى التى كانت شائعة فى ألمانيا.

أما التفاصيل التى اختلفت فيها المسرحية مع الأصل فهى ما أضافته قصة «أنشودة نيبيلونج» إلى كرايمهيلده المسماة جودرون فى الأصل الشمالى - فقد جعلتها شريكة فى قتل زوجها سيجفريد أى سيجورد ثم قتل أشقائها. تآمرت أولا مع برونهيلده فى قتل سيجفريد، ذلك أنه كان معروفًا أن سيجفريد قد تحصن ضد الموت باستحمامه فى دم تنين قوى فيما عدا رقعة صغيرة بين كتفيه غطتها ورقة شجرة ساعة استحمامه، وقد كانت هذه نقطة الضعف التى يمكن أن يكون فيها مقتله. وهكذا اتفقت برنهيلده مع كرايمهيلده على أن تصنع هذه رداء لزوجها وتعلق صليبًا على هذا الجزء الذى لم يمسسه دم التنين. ويضيف المصدر التيوتونى أن هاجن شقيق كرايمهيلده الأصغر أصاب سيجفريد وهو واقف يشرف على جدول الماء بدلاً من قتله وهو نائم فى المصدر الشمالى. ثم أمرت بنزع رأس أخيها جونر أى جونار، كما قطعت بيدها رأس هاجن بعد أن رفض أن يكشف لها عن مخبأ الكنز.

ونكاد نحس فى هذه التفاصيل شيئين: أولهما عمق القدرية فى الجنس الألمانى سليل «التيوتون»، فالسحر نفسه عاجز عن دفع القضاء، والاستحمام فى دم التنين لا يجدى فى صد الموت الذى سيبقى أمامه منفذا يصل من ورائه إلى ضحاياه. وثانيهما الضراوة الأصيلة فى الجنس الألمانى، فهاجن لا يذهب ليقتل سيجفريد فى سريره وهو نائم بل يطعنه فى مواجهته وهو قائم بجانب جدول الماء، وكرايمهيلده الأنثى لا تقف من الأحداث موقفًا سلبيًا بل تخوض المعركة كالرجل وتنتقم بنفسها وتغمس يدها فى الدم، فعلى كل إنسان أن يواجه مصيره.

* * *

وبعد. هل كان فاجنر، يعنى بهــذه الأســاطير معينًا لأعماله، على أنها مجــردة، لا تتصل بحياة بلاده؟ أم أنه أراد بهذه الأساطير، أن تثير فى قومه عناصر معينة، يهدف هو إلى إثارتها، بهذه المعالجة الفكرية والوجدانية العميقة الأثر فى تكوين الأمم والشعوب. إن الدراسة المستنيرة لأعمال هذا الرائد ونتائجها تقفنا على أن فاجنر لعب دورًا خطيرًا فى تشكيل الوجدان القومى لألمانيا الحديثة حين أحيا التراث الأسطورى الألمانى القديم، وكشف عن روح الشعب الحقيقية من خلال أساطيره القديمة، فإن أساطير الشعوب هى الوجه الحقيقى الذى يعبر عن روحها تعبيرًا صادقًا وعميقًا ويعكس ثقافتها واتجاهاتها، وقد عبر الفيلسوف شيلينج(*) عن ذلك قائلا: «تخرج الأمة إلى الوجود أول ما تخرج بأساطيرها، بل إن وحدتها الفكرية وهى فلسفتها الجماعية العامة تتمثل أصدق ما تتمثل فى أساطيرها».

ونحن نجد أن فاجنر قد استطاع بعبقريته الفريدة أن يبرز أهم خصائص الروح الألمانية فى الأساطير التى اتخــذ منها مادة أوبرات خالدة، والتى تتحدث عن هذه البطولة الخارقة كما تتحدث عن الصراع المرير المحتــوم بين عنــاصر الخير والشر، وعن هذه القدرية المستقرة فى الأعماق، وعن هذه العواطف الإنسانية القائمة على تقديس الحب والحيــاة والبطولة التى تستقبل الموت فى ابتسام. وبهذا أعاد فاجنر الذكريات الألمانية القديمة إلى شعب شغوف بها، وعن طريق إذكاء الروح الأسطورية أتم فاجنر تحديد فلسفة ألمانية متكاملة أساسها نظرة إلى العالم على أساس «أن الحياة صراع، وأن البقاء فيها للأصلح»، وكان هدف هذه الفلسفة الإيمان بالرجل القوى. يقول وليام شايرر(**): «وبينما نجد فى التاريخ الألمانى عقولاً ألمانية بلغت الذروة فى بناء الحضارة الغربية، على رأسها كنط وهردر وجوته وشيلر وباخ وبتهوفن، فإنا كذلك نجد القرن التاسع عشــر يتمخض عن ثقافــة ألمـــانية تنمــو مع نمــو ألمانيا البروسـية ابتـداءً

(*) Scheling.

(**) William Shirer: The Rise and Fall of The Third Reich, Secher and Warburg, London, 1962.

من بسمارك حتى هتلر، تحركها عقول أخرى ابتداء من فيشته(*) وهيجل ثم ترايتكشه(**) ونيتشه وفاجنر، لتقيم هذه الثقافة فجوة روحية واسعة المدى، بين ألمانيا وبقية أجزاء أوروبا، وتصل هذه الثقافة فى العمق حداً يجعل هذه الفجوة تتسع حتى تصبح فجوة روحية وعقلية لا تتضام حتى يومنا هذا. ولقد بدأت هذه الثقافة بداية إصلاحية، فاتجهت إلى الأمل فى أن يصبح الألمان رسلا يحملون رسالة الإصلاح إلى العالم بفضل ما اختصهم به الله من مواهب نادرة. وإذا هذه الثقافة تغزو النفوس فتتأجج بروح وطنية جارفة. وتأخذ العقلية الألمانية الحديثة تنظر إلى نفسها بنفس المنظار الذى ترى فيه أبطالها القدماء، فتفاعلت مع الأساطير القديمة النابعة من عالم بدائى غريب وهو عالم النيبيلونج الوثنى، الزاخر بالخرافات، المضطرم تيهاً بالبطولة، الملىء بالخيانة والعنف، الموغل فى سفك الدماء، الغامش المبهم.

كذلك قال الشاعر ماكس ميل(***) يصف أثر الأساطير التى ساقها ألحاناً فقال: «لقد ظلت هذه البطولات الجسورة المقدامة فى ذلك العالم البدائى الشيطانى تسيطر على روح الشعب الألمانى وتتقمصه»(****).

وهكذا سرى فى أعماق الروح الألمانية خلال فترة نشأة ألمانيا الحديثة نوع من الصراع الهائل بين اتجاهين عنيدين: المدنية والروح الأسطورية السائدة فى «خاتم النيبيلونج». وفى فترة الرايخ الثالث غلبت الروح الأسطورية على روح التطور نحو سيطرة المدنية. وعندما حكم هتلر وساد النازى ألمانيا قبل الحرب الأخيرة لم يكن غريباً أن نراه يغلب الروح الأسطورية فى الثقافة الألمانية. ولقد استند إلى قوة تأثير فاجنر وألحانه والمصادر البطولية التى استقى منها ألحانه وموسيقاه، فقيل إنه تأثر بروح فاجنر، غير أن الثابت أن النازى فى تطرفه قد شوه المضمون من ثقافة فاجنر،

(*) Fichte.

(**) Treitschke.

(***) Max Mell.

(****) William Shirer: The Rise and Fall of The Third Reich, Intellectual Roots of The Third Reich, Secher and Warburg London 1962.

فبينما اتجه فاجنر إلى تمجيد البطولات، ليثير الحماسة نحو ما هو جميل وفاضل، نجد هتلر يصل من تمجيد البطولات إلى إثارة الهوس بالجنس الآرى، والتعصب له إلى حد قاد العالم إلى الهاوية. وبينما كان فاجنر يعيش بكل أعصابه مأساة الرأسمالية الحديثة عندما أخذت تكتسح الفضائل الموروثة، فيتخذ من الذهب رمزًا يدور حوله صراع يقضى على كل العناصر الطيبة، وبينما كان فاجنر يحمل قلبًا يفيض بالرثاء للجنس البشرى وقد كتب عليه أن يخطئ ويكبو ولكنه يكافح ولا يستسلم، وبينما كان فاجنر يصل من كل ذلك إلى دعوة صريحة واضحة، هى دعوة الحب والتحرر من المادية، بينما نجد فاجنر يتجه هذا الاتجاه التحررى والإصلاحى، نجد هتلر – مستندًا إلى أسس هذه الفلسفة نفسها – داعيًا إلى القوة والحرب والسيطرة المادية، حتى قال: «يجب على من يريد أن يفهم الروح النازية أن يبدأ بالتعرف على فاجنر»! وعلى أساس ما استوحاه هتلر من الفهم للثقافة التى استمد منها فاجنر أعماله، وعلى أساس ما استلهمه من فلسفة الرجل القوى، أقام نظامًا اجتماعيًا وسياسيًا، بقى إلى آخر حياته. بل ربما كانت النهاية التى وضعها فاجنر فى المشهد الختامى لأوبرا «غروب الآلهة»، هى النهاية التى اختارها هتلر لنفسه ولقادة النازية جميعًا، عندما اقتدى بفوتان فأشغل الفالهالا بالنيران وتصاعدت ألسنة اللهب فى استهتار لا يغتفر. هكذا فعل هتلر وهو يهوى وخلفه قادة النازية وفوق أشلائهم جدران برلين المحاصرة.

وإذا كان هتلر قد ذهب فى الذاهبين فإن فاجنر قد بقى فى الخالدين. غاض الوجه المشوه للفلسفة الفاجنرية وانتهى الفهم العليل لثقافة الرجل القوى، وبقيت الرسالة الأمينة الخالدة للتحرر وتخليص الإنسان من الضعف والعبودية والاستسلام، ووراء ذلك نغم حلو جميل اغترفه فاجنر من معين لا يغيض، وهو نفس الإنسان المكافح أبدًا فى سبيل كل ما هو فاضل وجميل.

ثروت عكاشة

باريس فى ٩ نوفمبر ١٩٦٤



فريكا (١٨٧٦) ذهب الراين (ص٩٤)

شكـــر

إنى وقد انتهيت من هذا الكتاب، أحس أنى أفرغ من مهمة كانت شاقة على نفسى، واستغرقت الكثير من الوقت. فلم يكن سهلاً أن أنقل هذا الكتاب إلى العربية، وأن أنقل كل ما فيه من معان إلى قرائها. إن فاجنر وصعوبة تحليل أعماله من ناحية، وبرنارد شو وأسلوبه الفريد فى التحليل من ناحية ثانية. كل ذلك لم يكن سهلا. على أن اثنين من الأصدقاء كان لهما فضل تذليل صعوبات نقل هذا الكتاب.

الأول الدكتور على الراعى الذى راجع الترجمة على الأصل.

والثانى الأستاذ محمد رشاد بدران الذى راجع المصطلحات الموسيقية.

وقد كان لهما من الفضل ما يستحق تسجيل هذا الشكر.

المترجم

مقدمة المؤلف للطبعة الأولى

هذا الكتاب تعليق لي على «خاتم النيبيلونج» أهم مؤلفات ريتشارد فاجنر أقدمه إلى أولئك المعجبين والمتحمسين له وإن كانوا لا يستطيعون متابعة بعض أفكاره أو فهم معضلة درامية يثيرها مثل معضلة «فوتان»، وبرغم أنهم يسخطون على أعداء الجمال الذين يعترفون صراحة أنهم غالبًا ما يجدون الآراء التي تصدر عن الإله فوتان مملة غير مفهومة. إن التفاني في التعصب لفاجنر - كما يتفانى الكلب في سيده - والمشاركة (مشاركة فاجنر) في فهم القليل فحسب من أفكاره الأولية والقليل من إحساساته وعواطفه، ثم الانحناء تسليمًا بعظمته دون فهم جوهر هذه العظمة، كل هذا ليس من الفاجنرية الحقة في شيء. بيد أن هذا الوضع لن يتطور إلى ما هو أحسن ما لم تكن هناك حصيلة من الأفكار المشتركة لدى الأستاذ والمريدين(*) غير أنه مما يدعو إلى الأسف أن الأفكار التي اعتنقها فاجنر الثوري عام ١٨٤٨ لا تبدو في تعاليم معجبيه الإنجليز والأمريكان ولا فيما قدموه للعالم من خبرة، لأنك غالبًا ما تجدهم من ضعاف السياسيين، ونادرًا ما يرتبطون بركب الثوريين. وقد أدت المحاولات المبكرة لترجمة نشراته العديدة ومقالاته إلى اللغة الإنجليزية إلى نتيجة وخيمة تمخضت عن خليط هازل من كلام غث لا معنى له، وإلى تحريفات لآرائه شديدة السخف، وإلى اختلاط هذه الآراء بآراء المترجمين. والآن وقد توافرت لنا ترجمة تعد تحفة رائعة بل وإضافة مرموقة إلى أدبنا، فلا يعزى هذا الفضل الكبير إلى أن صاحبها وهو المستر آشتون إليس(**)

(*) بحيث يؤثر الأستاذ في التلميذ ويعتنق التلميذ فلسفة أستاذه ويشرحها ويجلوها للناس بحماس وفهم لأنها قد أصبحت جزءًا من فلسفته وأفكاره هو. (المترجم)

(**) Ashton Ellis.

يبز غيره ممن سبقوه فى الإلمام بمفردات القاموس الألمانى، ولكن الفضل يعود إليه لإحاطته التامة بأفكار فاجنر التى بدت للمترجمين السابقين عليه أموراً مبهمة عصيبة على مداركهم ومستغلقة على أفهامهم.

وكل ما أرمى إليه من هذا الكتاب هو أن أنشر الآراء التى قد يكون الإنجليزى العادى فى حاجة إليها ليستكمل بها ثقافته. وقد جهدت فى تحصيل هذه الآراء بنفسى مثلما فعل فاجنر، إذ عكفت على تعلم الموسيقى إبان شبابى أكثر من عكوفى على أى شىء آخر، وصرفت شبابى السياسى تبعًا لذلك فى المدرسة الثورية، ومثل هذا الجمع بين الأشياء غير مألوف فى انجلترا. ولما كنت أعتقد أننى وحدى النتاج الظاهر لهذا الجمع فإننى أجازف بأن أضيف تعليقى هذا إلى ما سبق أن كتبه غيرى من موسيقيين ليسوا ثوارا، وما كتبه ثوار ليسوا موسيقيين.

جورج برنارد شو

مقدمة المؤلف للطبعة الثانية

إن الإعداد لإخراج طبعة ثانية لهذا الكتاب مهمة أدبية ما كانت تخطر لى على بال وما كنت أنتظر حدوثها أبداً: فعندما رأى كتابى النور لأول مرة، لم أحمد للناشر صنيعه لأنه طبع نسخاً تفوق - فى نظرى - العدد الذى يطمع فى بيعه أشد الناس تحمساً لفاجنر. ولكن النتيجة أثبتت أنه ما من يوم من أيام السنة بما فى ذلك أيام الآحاد مر دون أن يشترى شخص ما نسخة من الكتاب. وبمرور الأيام نفدت الطبعة الأولى وأصبح من الضرورى إعادة الطبع.

وفيما عدا بضعة أخطاء لفظية هينة ليست بذات أهمية لم أجد ما هو جدير بالتعديل فى هذه الطبعة. وكما هو مألوف كانت الاعتراضات التى أثارها كتابى بين القراء أو النقاد تنصب على الحقائق التى سجلها الكتاب لا على الآراء التى يعبر عنها. فمن الناس من لا يطيقون أن يقال لهم إن البطل الذى يؤثرونه على سائر الأبطال كان مرتبطاً «بفوضوى» مشهور اشترك فى حركة تمرد، أو إن الشرطة طاردته يوماً ما، وإنه قد كتب كتيبات ثورية، وإن تصويره لموطن «النيبيلونج» تحت حكم ألبريك ما هو إلا تخيل شاعرى يصور الرأسمالية الصناعية المضطربة كما عرفت فى ألمانيا فى منتصف القرن التاسع عشر عن طريق كتاب «أحوال الطبقات العاملة فى انجلترا»(*) فهم ينكرون هذه الحقائق فى تعصب، ثم يعلنون أننى قد ربطت بين هذه الحقائق وبين فاجنر فى نوبة عناد حمقاء، ولذا فإننى أبدى أسفى الشديد لأنى قد آذيت مشاعرهم، وأناشد الناشرين الكرماء أن يحاولوا جهدهم اكتشاف حياة جديدة لفاجنر بحيث يتسنى له أن

(*) Engels: Condition of The Labouring Classes in England.

يحظى بصفات جديدة، فيقال عنه إنه موسيقار في بلاط الملوك لا يشوب سلوكه واستقامته شيء، أو إنه كان إحدى الدعائم الوطيدة في دوائر درسدن الخاصة. ولو ظهر كتاب كهذا، فإنني أعتقد بأنه سوف يجد رواجاً واسعاً ويتوافر على قراءته كثير من عشاق موسيقى فاجنر في رضى واطمئنان.

أما عن إحالتي «غروب الآلهة» إلى قطاع الأوبرات الجادة[1] وما كثر عليه من اعتراض، فليس عندي ما أضيفه أو أنفيه، وما زلت عند رأيي الذي أبديته من قبل. ومثل هذا التصنيف أعده حقيقة ثابتة ثبوت انتفاضة «درسدن»، أو مطالبة سلطان الأمن بالقبض على فاجنر، بيد أنني لن أدعي أنها من الحقائق التي يمكن أن يتشبث بها المرء في حكمه. فهؤلاء الذين يفضلون «الأوبرا الجادة» على الدراما الموسيقية الجادة يستنكرون مني أن أضع الأوبرا الجادة في المرتبة التالية للدراما الموسيقية الجادة تماماً كما يعترض المولع العادي بشكسبير لو أنني وضعت مسرحيات شكسبير الشعبية العادية التي تمثلها خير تمثيل «كما تهوى»(*) في مرتبة أدنى من مسرحياته الأصيلة مثل «دقة بدقة»(**) غير أنه ليس بوسعي أن أفعل غير ذلك، فقد يكون للمسرحيات المشهورة والسهلة الفهم مزايا تفوق الحصر لكونها تصويرات ساحرة، غير أن أصدق رؤيا للعالم عند شاعر يجب أن تفضل أروع نعيم كاذب.

ولما كان كثيرمن عشاق فاجنر الإنجليز ما برحوا يعتقدون أن فاجنر قد ألف موسيقى أوبرا «رينزي» في شبابه، كما ألف موسيقى «تانهويزر» ولوهنجرين» في مقتبل عمره وموسيقى الخاتم في شيخوخته، فهل يسمح لي هؤلاء السادة أن أذكرهم بأن «رباعية الخاتم» كانت ثمرة اضطراب سياسي حدث عندما كان فاجنر في السادسة والثلاثين فحسب، وأنه أنجز نظم قصيدة الخاتم عندما بلغ سن الأربعين وكان لا يزال أمامه ثلاثون عاماً من العمل؟ لقد كانت القصيدة بمثابة المقال الأول في الفلسفة

As You Like It. (*)

Measure For Measure. (**)

السياسية كما كانت أوبرا «ديفين» أو «الجنيات»(*) المقال الأول فى الأوبرا الرومانتيكية. وأن محاولة فاجنر العودة إلى جوهر وروح الرباعية بعد عشرين عامًا - أى بعد أن أضاف إلى تراثه موسيقى «غروب الآلهة» - إنما كانت بمثابة محاولة من جانبه لإحياء عهد متاريس درسدن داخل «معبد الكأس المقدسة»[٢]! وما من أحد شعر يومًا بحماس سياسى يدفعه إلى حب البقاء، إلا وأحس بأن مثل هذه المحاولة لا يمكن أن يحالفها التوفيق.

جورج برنارد شو

(*) Die Feen: "The Fairies".

مقدمة المؤلف للطبعة الثالثة

فى عام ١٩٠٧ ترجم صديقى سيجفريد تريبيش كتابى هذا إلى اللغة الألمانية، وبينما كنت أطالع النسخة الخطية لترجمته لفت نظرى القصور البادى فى تفسيرى السلبى الذى تقدمت به لموضوع عدم ترابط «غروب الآلهة» بالخطة الفلسفية العامة لرباعية الخاتم. كان التفسير صحيحاً إلى حد ما، ولكنه حسبما أوردته يوحى بأن المظهر الأوبرالى «لغروب الآلهة» إنما كان نتيجة عدم مبالاة أو نسيان ترتب على انقضاء فترة تبلغ خمسة وعشرين عاماً منذ أول تخطيط لرباعية الخاتم حتى إتمامها.

وإذا كان فاجنر قد أصابه التغير فى مسائل أخرى فإنه من الواضح أن التغير لم يصل إلى الحد الذى يجعل منه مهملا أو غير مبال، ولذلك أضفت إلى الطبعة الأولى جزءاً أوضحت فيه كيف أن التاريخ الثورى لغرب أوروبا منذ انفجار ثورة الأحرار فى عام ١٨٤٨ إلى المحاولات المضطربة التى قام بها مجلس كومون باريس فى عام ١٨٧١ لإقامة إدارة مدنية عسكرية ذات طابع شعبى شبه اشتراكى (وبعبارة أخرى منذ بدأ فاجنر يؤلف خاتم النيبيلونج حتى أتم وضع الجزء الأخير منها والذى تأخر ظهوره كثيراً) كيف أن تلك الأحداث كلها قد بينت بطريقة واقعية أن أفول نجم النظام الرأسمالى الحالى(*) سيكون مسألة أكثر تعقيداً مما يبدو فى عمل فاجنر الدرامى وأعنى به «غروب الآلهة».

ومنذ عام ١٩٠٧ حتى الآن أصبحت الطبعة الألمانية أكثر اكتمالاً من الطبعة الإنجليزية، وهأنذا بعد ستة أعوام من التسويف - لا أجد عذرا يبرره سوى أننى كنت

(*) النظام الرأسمالى وقتذاك أى عام ١٩١٣ . (المترجم)

مشغولا بعمل آخر – أضيف إلى النص الإنجليزى الجزء الألمانى وهو يبدأ من صفحة ٢١١ إلى صفحة ٢٢٣ وفيما عدا هذا فالكتاب باق على حاله الأصلى.

ويوجه إلى أحيانًا هذا السؤال: لماذا يحتاج المرء إلى التوفر على دراسة بحث فلسفى كى يصل فى نهاية الأمر إلى جوهر قصة «الخاتم»؟ وإنى أنتهز هذه الفرصة لأجيب على هذا السؤال علما بأنه – بقدر ما يصل إليه علمى – ليس ثمة ما يدعو المرء إلى أن يجهد عقله فى هذا الموضوع ما لم تكن لديه رغبة من تلقاء نفسه فى بذل ذلك الجهد الشخصى، كما أن درجة هذا الجهد تحددها درجة هذه الرغبة، وهذه الرغبة بدورها تحددها قدرته على بذل ذلك الجهد، بل أرجو أن أذهب إلى أبعد من هذا فأقول إن قصة الخاتم يجب أن تروى – حتى لأشد زوار بايرويت كسلا – كما جاءت فى النص الموسيقى، إذا كان هذا الزائر الذى لا يفهم ما يردده المغنون ينشد الفائدة حقًّا. إن أى شخص لا يعرف «ما زوره» واحدة من النص الموسيقى يمكنه أن يربط الحوادث التى تسرد فى رباعية «الخاتم» وفق تسلسلها فوق المسرح، وأن يضيف أسماء شخوص المسرحية، ووصفًا للمناظر ثم يقدم النتيجة فيما يشبه الدليل لرباعية «الخاتم»، ولكن مثل هذه الطريقة الآلية تعوق الفهم أكثر مما تيسر سبيله، فقد تغضى الطرف عن بعض النقط أو تحذفها على أنها تافهة بيما يكون فاجنر قد أولاها اهتمامًا كبيرًا أو رتب عليها بعض النتائج، إما عن طريق طول المعالجة الموسيقية المباشرة أو عمقها، أو عن طريق توارد الألحان الدالة التى ترتبط بهذه النقطة. ثم إن هذه الطريقة الميكانيكية نفسها قد تؤكد ذاتها بطريقة خطابية، أو تفيض فى وصف ذاتها فيما يتصل بأكثر الأمور وضوحًا مما لا يخفى على المشاهد ولا تكون له إلا أهمية قليلة وعمق أقل – بالنسبة للصياغة الموسيقية العامة – ويجلس المشاهدون الذين تهيأت أفكارهم سلفًا يترقبون رؤية الدب أو التنين أو قوس قزح أو تحول البريك إلى ثعبان أو ضفدعة أو النار المسحورة أو مهارة حوريات الراين فى السباحة وقد أصابهم الملل، لأن هذه المناظر المثيرة قد تأخر ظهورها كثيرًا بما لا يفسره العقل، بينما فوتان وفريكا وبرونهيلده وإردا والبريك ولوكى يتناقشون فى أمور لا يجدون لها أثرًا فى الخلاصة «المطبوعة».

والقصة كما تروى الآن فى هذا الكتاب ذات «مراكز جاذبية» أو معالم واضحة وضعت بالضبط كما أرادها فاجنر فى نصها الموسيقى. وقد سرت على نسق فاجنر

فأكدت المواضع التى أضفى عليها كثيراً من الاهتمام وأوضحت سبب اهتمامه؛ ومررت مراً رفيقًا هينًا على مواضع أخرى عرضها هو فى رفق ولين. وتزخر رباعية «الخاتم» بالكثير مما يظهر على سطح النص الموسيقى، لا يخطئ دلالته خلال العرض مشاهد ذو أذن موسيقية واعية وعين لماحة. غير أن ثمة معانى كثيرة أيضًا راسخة فى تفكير فاجنر، وهى التى تحدد ما أطلقت عليه «مراكز الجاذبية»، وهذه المراكز غير موجودة فى النص الموسيقى أو فى أحداث التمثيل، إذ قد افترض فاجنر وجودها على أنها جزء من الشعور الإنسانى العام، هذه المعانى كان لها النصيب الأول والاهتمام الأكبر من جهدى وتوجيهى، فأوليتها كل عنايتى. ومن أجل هذا، وعلى الرغم من أن هذه المعانى واضحة فى ذهن فاجنر، وواضحة كذلك لأى فرد قد تأمل تاريخ الإنسانية ومصيرها على ضوء المعرفة بالحضارة الرأسمالية الحديثة، إلا أنها مع ذلك قد تغيب عن كثير من أرهف الناس حسًا بالمزايا الموسيقية التى تشتمل عليها موسيقى فاجنر وشعره، لأنهم لم يشغلوا بالهم قط بالمصير الإنسانى، فقد نشأوا على جهل برىء بالهوة السحيقة التى تردى فيها مجتمعنا البشرى فى القرن التاسع عشر. ومن الواضح فى مثل هذا المقام أن ليس ثمة فائدة ترتجى من تلك الملخصات التفسيرية أو كتيبات الدليل المألوفة، أو قوائم الألحان الموسيقية. وفى رأيى أن هذا هو السبب فى أن كتابى هذا قد ظل بعد مرور خمسة عشر عامًا موضع إقبال الناس، ومن أجل هذا وجدت أنه من الضرورى أن أكمله فى هذه الطبعة بإضافة فصل لا يتناول الموسيقى أو الشعر بالبحث، وإنما يتصل بتاريخ أوروبا حيث وجد فاجنر عناصر تحفته الرائعة فى هذه المادة الغزيرة، لا فى العلامات الموسيقية من بيضاء وسوداء.

جورج برنارد شو

آيوت سانت لورنس عام ١٩١٣

مقدمة المؤلف للطبعة الرابعة

انساب تحت الجسور ماء كثير - تخضب بعضه بالدم - خلال الأربع والعشرين عامًا التى مرت منذ أن رأى كتابى الضوء فى طبعته الأولى. وأصبح طراز فاجنر الموسيقى اليوم أثبت قدمًا من طراز هيندل وباخ وموتسارت وبيتهوفن، أما الطراز الذى طبع عليه فاجنر فقد أبلاه ومزقه الموسيقيون الناشئون خلال محاولاتهم الأولى لاستلال قوس يوليسيز(*) وانتهى بهم المطاف إلى نبذ طريقة فاجنر على أنها مستحيلة استحالة تقليد ملاحم هوميروس. وقد مضى على انجلترا قرنان من الزمان وهى على تلك الحال من التقاعس عن اللحاق بركاب التأليف الموسيقى، ظهر بعدها فى الميدان فجأة حشد من المؤلفين الموسيقيين فأحدثوا بأساليبهم ثورة فنية، وكان التجديد شاملا إلى درجة أن قائد الأوركسترا لم يكن ليجرؤ على تصحيح أكثر الأخطاء نشازًا فى النصوص الموسيقية المدونة خشية أن يكون المؤلف الموسيقى قد وضعها عن عمد، كما كان من العبث أن يصحح المايسترو ما قد يبدو له من خطأ بالأدوار الموزعة على آلات الأوركسترا لأنه لا توجد علامات «للدلالة على المقام الثابت»[٣]، لأن المؤلفين الشبان لم يعودوا يكتبون فى مقام واحد أساسى، وإنما يؤشرون بعلامات التحويل[٤] حسبما تملى الظروف. وإذا تخيل المرء فاجنر وهو يحاول أن يقود أوركسترا يعزف أحدث قصيد سيمفونى

(*) Ulysses اسمه باليونانية القديمة أوديسيوز وكان أحد خطاب هيلين الجميلة التى تسببت فى حرب طروادة ولكنه يئس من الفوز بها فتزوج من بنيلوبى. وقد أظهر فى طروادة حكمة ورجاحة عقل لا تقلان عن شجاعته مما حمل أبطال اليونان على أن يمنحوه سلاح أخيل تكريمًا له، والمقصود هنا الكتابة عن محاولة الموسيقيين الناشئين تحقيق مجد سريع خيالى وهى حفزهم إلى أن يبذلوا أقصى جهدهم لتقليد طراز الموسيقى العملاق. (المترجم)



البريك (١٨٩٦) ذهب الراين (ص٩٧)

بريطانى لسمعناه يصرخ فى دهشة ملؤها اليأس قائلاً: أهذه موسيقى؟ ولرأيناه يعانى من المتاعب نفسها التى سبق لمعاصريه أن عانوها من «العلاقات الهارمونية الزائفة»(٥) عند عزف النص الموسيقى لأوبرا تريستان. والحقيقة أننا نجد أن أوبرا «بارسيفال» قد تضمنت أغلب التطورات الحديثة بوصفها تطورات حقيقية لا مجرد تجارب خارجة عن المألوف. ويقينا أننا نستطيع أيضًا أن نلمس مثل هذه التطورات الحديثة كامنة فى أعمال الموسيقى «باخ». وإذا كان الشخص الأول الذى ينسب إليه التحول الجديد هو عادة من يكشف الطريق المؤدى إليه فلا يزال باخ هــو المسئول الأول. ولو قدر لفاجنر أن يعاصر السادة باكس، وإيرلند، وسيريل سكوت، وهولست، وجوسنس، وڤوان ويليامز، وفرانك بريدج، وبوتون، وهولبروك، وهاولز وغيرهم، وأرجو أن تتبين دلالة وجود هذا العدد الوفير من الموسيقيين البريطانيين الذين يؤلفون الموسيقى ذات الطابع الجدى بأساليبهم القومية!!! لو قدر له أن يعاصر هؤلاء جميعًا فما أحسب أنه كان بوسعه أن يشجعهم إلا بما شجع به هايدون بيتهوفن. ولم يكن ليخطر ببال فاجنر بعد انتهاء موسمه فى لندن عام ١٨٥٥ كقائد لأوركسترا الفلهارمونيك أن شيئًا من هذا سوف يحدث فى انجلترا يوما ما، بل لو قيل له حينئذ إن طفلاً بريطانيًا يدعى «الجار» سيولد بعد عامين ليكون له شأن ويحتل مرتبة عالية فى عالم الموسيقى الكلاسيكية ويصير مؤلفًا موسيقيًا أوربيًا – لو قيل له ذلك – لما استطاع أن يحتفظ بهدوئه. ومهما يكن من أمر فقد حدث هذا التطور فعلا كما حدث نظيره من قبل فى عهد شكسبير دون أن يسترعى انتباه عامة الإنجليز، بل دون أن يلفت أنظارهم.

وكذلك حدث ما سبق أن ذكرته فى هذا الكتاب من أن الإنجليز قد أغرموا بأغانى فاجنر ومسرحياته، ولم نعد نفكر الآن فى الذهاب إلى مسرح بايرويت أو استحضار المغنين الألمان عندما تراودنا الرغبة فى الاستماع إلى رباعية «الخاتم» أو بارسيفال لأن الفرق الأوبرالية الإنجليزية قد أصبحت تجيد تقديم هاتين التحفتين بأروع مما كانا يقدمان فى عصر فاجنر على مسرح بايرويت، بل إن مسرحًا من مسارح ما وراء نهر التيمز مثل «الأولد فيك» بات لا يجهد نفسه كثيراً فى التأهب لإخراج «تانهويزر» إلا

بالقدر الذى كان يبذله منذ نصف قـرن لإخراج مسرحية عادية مثل «سوزان ذات العين السوداء»(*).

وثمة تغيير آخر تقادم معه وصفى لدار بايرويت للمهرجانات بأنها مسرح «غاية فى العصرية»، فخشبة مسرح بايرويت ذات مناظر مرسومة يتقدمها جزء أمامى «البروسينيوم»، بينما لم يعد المسرح ذو اللوحات المرسومة الآن هو أحدث طراز. وعندما عاد إلى المسرح ازدهاره فى الوقت نفسه الذى عادت فيه الملكية باعتلاء الملك شارل الثانى عرش انجلترا، أصبح من المحال عرض مسرحيات شكسبير على النحو الذى وضعه هو نفسه، إذ عندما أدخل استخدام مسرح البروسينيوم ذى المناظر المرسومة بستائره المزدوجة وستار اختتام الفصل، ثم الستار المخملى فى النهاية لتقسيم المسرحيات إلى فصول، ذلك الستار الذى يخفى وراءه المسرح ريثما تعد به المناظر المتشعبة، اقتضى الأمر أن تقسم مسرحيات شكسبير إلى أجزاء وتوزع على فصول أعيدت كتابتها لتنتهى بنهايات جديدة تتفق مع نزول الستار فى المواقف المثيرة. وكان هذا ضرباً من ضروب السخافة، إذ لم تعد المسرحيات سوى منصة تتيح الفرصة لظهور الممثلين والممثلات من ذوى الجاذبية الكبيرة.

وهكذا لم يكن المسرح ذو المناظر المرسومة(**) سببا فى القضاء على مسرحيات شكسبير ودفن الدراما الأثينية فحسب، بل لقد أملى كذلك شكل الأوبرا (الذى نما معها) وغير شكل الدراما غير الغنائية. وقد أذعن فاجنر له على أنه أمر محتوم لا مفر منه، ولكن عندما جالت فى ذهن فاجنر فكرة إخراج مسرحيات «الخاتم» رسم لهذا الغرض مسرحاً بذل مجهوداً مضنياً لضبط آليته بحيث يمكن من خلالها إجراء التغييرات الكاملة للمناظر دون إيقاف التمثيل ودون أن يترك المشاهدين يحملقون فى كسل إلى الستار المسدل مدة قد تصل إلى خمس عشرة دقيقة أو يتركون مقاعدهم متدافعين هنا وهناك ليشغلوا الوقت الضائع بالتدخين أو بالشراب.

Black Eyed Suzan. (*)

Pictorial Stage. (**)

وكانت إحدى الحيل التى لجأ إليها فى هذه السبيل تطويق المسرح بطبقات من الضباب كان يحدثه عن طريق ما سماه حينذاك «الستار البخارى» - وقد بدا فعلا أمام الناظرين ستارًا من بخار وجعل جو المسرح يعبق برائحة الأبخرة المتصاعدة من «المغسل». وبهذه الوسيلة أمكن عرض مسرحية «ذهب الراين» دون انقطاع بدلاً من تقسيمها إلى فصول ثلاثة تتخللها فترات استراحة طويلة.

وبهذه الصورة وصل مسرح بايرويت فعلا إلى أعلى درجات الكمال التصويرى، ولكن إمكانيته لم ترق قط إلى أبعد من هذا المستوى. ومع ذلك فبعد أن رأيت المسرح فى أحسن صورة وكنت فيه أقرب ما أكون لأثر فاجنر نفسه، فلابد لى من أن أقر وأعترف بأن طريقتى المفضلة للاستمتاع بمسرحيات «الخاتم» الموسيقية هى الجلوس فى استرخاء فى نهاية المقصورة مادًا ساقى وقدمى على مقعد لأنصت إلى الموسيقى وأرهف إليها أذنى دون أن أتابع المناظر بعينى. ويقينا أن المشاهد الذى يقصد إلى مسرح بايرويت، إن لم يكن لديه قدر من الخيال يستعيض به عن الاستغراق التام فى متابعة المعدات المسرحية باهظة التكاليف التى أبدعها مصور المناظر وبذل فيها جهداً كبيراً ليقلد بها المناظر المطلوبة فى المسرحية المعروضة. أقول إن لم يكن متسماً بقوة الخيال فأولى بهذا المشاهد وأجدر ألا يجشم نفسه عناء الذهاب إلى المسرح، وهو فعلا لا يذهب . إن فاجنر عندما كان يهيىء مسرح بايرويت إنما كان يهذب ويحسن ما كان من الواجب عليه أن يهمله أصلاً.

وبما أن هذا الرأى لم يخطر له على بال، فإنه قد عمد إلى حصر الخطة الفنية لمسرحيات «الخاتم» الموسيقية فى مناظر مصورة. ومن غير المعقول أن نطالب مسرح بايرويت بأن يزيل تقاليد فاجنر. فكأننا والحال هذه نطالب المسرح الفرنسى بأن يقضى على تقاليد موليير التى استنها وظلت متبعة، بيد أن من الواجب على أن أعالج الأمر على صورة أخرى، فأعد هذه التقاليد بالية عتيقة بينما كانت عند ظهور كتابى هذا للمرة الأولى فى ذروة التقدم والتطور.

لقد حدث منذ ذاك الحين أن قام فى انجلترا رجل إنجليزى يدعى هارلى جرانفيل باركر استطاع أن يطور تجارب معينة كان يقوم بها بين حين وآخر إنجليزى آخر هو ويم بول، وبذلك تهيأ الأمر للسيد هارلى جرانفيل باركر أن يفتتح مسرح شكسبير للقرن العشرين بسلسلة من الحفلات، حيث مثلت المسرحيات بمهارة وروعة فنية لم يسبق لها مثيل دون أن تمتد يد إلى حذف سطر واحد يليق بأن يقدم إلى المشاهدين، ودون أن تقسم المسرحيات إلى فصول، ودون المناظر المصورة التقليدية، وبذلك أمكنه أن يكشف ناحية جديدة من نواحى فن عرض مسرحيات شكسبير أصبح من بعدها يستحق لقب «أمير المتعة» بعد أن كان أكثر المؤلفين بعثًا على السأم والملل. وكانت طريقته تقوم على حيل فى الإخراج لم يعجز عن بلوغها مسرح المناظر المرسومة فحسب، بل لقد كان أيضًا يتوفر على دفنها تمامًا، وليس ثمة مكان تجلت فيه هذه الظاهرة واضحة كل الوضوح أكثر من بايرويت باستثناء بعض مناظر الطقوس فى أوبرا «بارسيفال».

وفى الوقت نفسه الذى بعث فيه شكسبير نتيجة للثورة التجديدية على يد السيد جرانفيل باركر، أعلن مسرح المناظر المرسومة مزهوًا أن مسرحية «كوريو لانوس» بلغت الذروة فى اختصار رسم المناظر، بعد أن ردت إلى عرض موجز يستغرق ساعة واحدة على مسرح بايرويت الانجليزى، وأعنى به مسرح شكسبير التذكارى فى ستراتفورد أون آفون، وكان يراود المشرفين على هذه التجربة أمل ساذج فى أن يغافل الجمهور نفسه فيحملها على مشاهدة المسرحية مرة أو مرتين فى سبيل كاتبنا القومى. وكان هذا فوق ما يحتمل، لذلك لجأ السيد بريدج آدمز، الذى بدأ مع السيد جرانفيل باركر، إلى نقل الطريقة الحديثة إلى ستراتفورد حيث اكتشف الضحايا القدامى للمسرح التصويرى وقد انعقدت ألسنتهم من الدهشة أن الساعات الثلاث التى استغرقها عرض مسرحية شكسبير كاملة انقضت أسرع من الساعة الواحدة التى عرضت فيها مسرحية كوريو لانوس المتزمتة. وعلى مسرح «الأولدفيك» بلندن – حيث أخذ السيد

أتكنز بالإصلاح والتجديد - أصبح شكسبير يجذب المشاهدين أكثر مما يجذبهم عرض مسرحيات الميلودراما(*) التى يفترض أنها شعبية.

وهكذا ترك الإنجليز فاجنر بأساليبه وراء ظهورهم، وجعلوا ذلك الجزء من كتابى الذى أقدم فيه فاجنر بوصفه أحد الرواد الأوائل أمرًا عتيقًا. وأجد لزاما على أن أضيف أن أحدًا من الناس ممن يعرفون الاحتقار المتعالى الذى يتبادله معظم الإنجليز، لن يدهش عندما أذكر أن الأعمال الفنية العظيمة التى قام بها فى انجلترا كل من بويل وجرانفيل باركر، وبريدج آدمز، وأتكنس ومن عاونهم من واضعى التصميمات والمصورين قد نسبت بكل تواضع إلى معاصرهم الألمانى الرسام الشهير الهرراينهاردت. ولعل الإنجليزى الوحيد الذى حظى بثقة وتقدير مواطنيه هو السيد جوردون كريج الداعية الساحر الذى ما زال يفضل رسوم المسرح على المسرحية، ويعيش مفتونًا بسحر الحياة الصاخبة فى أوربا، قلما يقحم نفسه فى شئون المسرح الفعلية إلا أن يكون ذلك بأن يمسح حذاءه به وبكل ما يقوم على خشبته من فنون.

أما فيما يتصل بالفلسفة الاجتماعية التى ترتكز عليها مسرحيات «الخاتم» فإنها لم تتقادم بإزاء طفرة الزمان إلا فى مظهرها الفنى كتأليف موسيقى أو مسرحى فحسب، بل يبدو أيضًا لى أنها تتحدى ما يسمونه بالحرب العظمى أن توهنها إن استطاعت(**). وعلى الرغم من أن مأساة الحرب كانت جسيمة فادحة فإنها لم تؤثر قط فى مسرح بايرويت، بل لم تزعزع شيئًا من رسوخ مكانته. ولكن لا يجوز أن ينسينا تأملنا إبان فترة ما بعد الحرب لمسرحيات «الخاتم» أن كل النجاح الذى لاقاه فاجنر منها يرجع إلى أفكاره منذ ثورة ١٨٤٨ عندما اشترك مع الثوار فى إقامة

(*) مسرحية منظومة أو منثورة أقرب إلى ذوق عامة الناس، تهدف إلى إثارة شعور الجمهور عن طريق المبالغة فى رسم الشخصيات وتصوير الأحداث مع التضحية بالمعقولية فى سبيل الإثارة. (المترجم)

(**) المقصود أن التغيير الذى استحدثته الحرب العالمية الأولى لم يتناول المضمون الفكرى لمسرحيات «الخاتم» وإنما تناول مجرد الشكل الفنى لهذه المسرحيات، كما أن فلسفة المسرحيات لا تزال صحيحة ومطابقة للعصر، وهى بهذا المعنى تتحدى الزمن. (المترجم)

المتاريس(*) حتى بلغت الثورة مرحلة الذروة فى المناداة بالإمبريالية فى عام ١٨٧١ حيث كان ينشد:

« حيـاك الله يا قيصرنا حيـاك ! »

« يا مليكنا غليـوم ! »

« يا سند الحرية الألمانية وحاميها ! »

فماذا يا ترى كان من الممكن أن يقوله فاجنر، لو أن الله قد مد فى عمره ليرى ما حدث خلال عام ١٩١٧ فى روسيا؟ وما حدث خلال عام ١٩١٨ فى ألمانيا عندما دوت الهتافات فى انجلترا «اشنقوا ذلك القيصر اشنقوه». وكانت ألمانيا تشارك فى ذلك الشعور العام وتعطف عليه إلى حد أن وليام حفيد فاجنر اضطر إلى أن يبحث له عن ملجأ فى هولندا؟ ماذا كان يقول حين يرى فتيات الراين يسرن إلى جوار الجنود الإنجليز، والجنود السنغال السود يتكدسون فى بيت الشاعر «جوته»، وكارل ماركس يتبوأ عرشه فى روسيا، وأسرة رومانوف تقتل بالرصاص، ويولى آل هابسبرج الأدبار ويفرون هربًا من الموت، وآل هوهنزولرن يقصون إلى المنفى؟ لقد كان ذلك كله أبلغ دليل على سقوط الإمبراطوريات واندحارها إلى الأبد، دون أمل يومض بعودتها إلا إذا كان ثمة أمل فى عودة أسرة ستيوارت والبوربون إلى عرشها، بل يمكن أن نقول فى إيجاز إن «غروبًا» مثل هذا الغروب لا يمكن صياغته - على ما به من خروج على المألوف - فى شكل رمزى إلا إذا صار فحواه أكثر وضوحًا مما هو عليه الآن: ذلك أن كل ما حدث من أحداث دولية قد غير من الجو السياسى الذى عاش فيه فاجنر والذى كُتب فيه كتابى هذا إلى حد يكشف كثيرًا عن مدى إدراكه وشمول نظرته للأمور، والدليل على هذا أن رمزيته ما برحت سارية ومهمة. حقًا لقد مزقت الحرب الأقنعة أكثر مما غيرت الوجوه،

(*) يقصد شو هنا بأن كل آراء فاجنر عن الاشتراكية التى تتجلى فى مسرحيات «الخاتم» إنما ترجع إلى أفكاره التى اكتسبها من ثورة درسدن الاشتراكية ١٨٤٨ . (المترجم)

والفارق الأساسى بين الحالين هو أن البريك قد ازداد غنى، وأن عبيده أخذوا يقاسون مرارة جوع أقسى من جوعهم الأول، وأنهم يسخرون فى العمل بأشد وأنكى من ذى قبل، ذلك إذا حالفهم الحظ فوجدوا عملا يؤدونه. وتنتهى مسرحيات «الخاتم» بموت كل شخصياتها فيما عدا حوريات ثلاث. وعلى الرغم من أن الحرب قد سارت شوطًا بعيد المدى فى هذا الاتجاه الحاسم الذى يوحى بأن من المحتمل أن تقضى الحرب التالية على الحوريات الباقيات «بقذائف الأعماق»، أقول على الرغم من ذلك فإن الستار لم يهبط بعد لتنتهى مسرحيتنا، وعلينا أن نمضى قدمًا باذلين أقصى ما نستطيع. وإذا قدر لنا النجاح فقد يمضى كتابى هذا فى طريقه إلى طبعة أخرى، أما إذا منينا بالفشل فسيحتاج العالم نفسه إلى إعادة بنائه من جديد.

جورج برنارد شو

آيوت سانت لورنس عام ١٩٢٢

مولع بڤاجنر

كلمات تشجيع تمهيدية

قليل فحسب مما سأقوله سيلقى ترحيبًا من المواطن العادى الذى يختلف إلى المسرح ليرضى حب الاستطلاع فى نفسه، أو يشبع رغبة منه فى أن يساير بدعة «موضة»، فيشهد الأوبرا الرباعية الشهيرة لريتشارد ڤاجنر: «خاتم النيبيلونج».

إن رباعية الخاتم بادئ ذى بدء بمقوماتها كلها من آلهة وعمالقة وأقزام وحوريات الماء وفارسات الفاكليرى وخوذة الأمانى والخاتم السحرى والسيف ذى القوة الخارقة والكنز العجيب، هى دراما عصرية وليست قصة خرافية موغلة فى القدم، وما كانت لتكتب قبل النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فموضوعها يعرض أحداثًا بلغت ذروتها فى ذلك الحين فحسب. وإذا لم ير فيها المشاهد صورة من الحياة التى يخوض غمارها مكافحًا، فلن تبدو له غير تطور ممسوخ من مسرحيات البانتوميم التى تمثل فى عيد الميلاد، يضاف إليها هنا وهناك مقطوعات مطولة لا تطاق من حوار ممل ينشده البطل بصورة الباريتون. ومن حسن الحظ أن مسرحيات الخاتم حتى مع هذه النظرة حافلة بأحداث جذابة موسيقيًا ودراميًا، وإن الموسيقى المستوحاة من الطبيعة وحدها - مثل موسيقى تصوير النهر وقوس قزح والنار والغابة - كفيلة بأن تسحر الجماهير العاشقة للطبيعة حتى تحتمل مقطوعات فى الفلسفة السياسية وفى نفوسها أمل الواثق بأن سوف يليها مقطوعات أكثر جمالاً. وفى مقدور كل إنسان كذلك أن يستمتع بموسيقى الحب وترديد المطرقة والسندان وخطوات العمالقة الثقيلة ودوى النفير الذى يطلقه الشاب قاطن الغابة وتغاريد الطير وبموسيقى التنين وموسيقى الكابوس والرعد والبرق،

هذا إلى شيوع الميلودية البسيطة وسحر التوزيعات الأوركسترالية الدقيقة، فموجز القول، إذن، إن موسيقى الخاتم لا تبدو غريبة على آذاننا لكثرة ما فيها من موسيقى نألفها فى اللهو والمرح. من أجل هذا أصبحت للمسرحيات الموسيقية المنفصلة التى تؤلف رباعية «الخاتم» شهرة شعبية رائعة فى أوربا وسوف يتبين لنا وشيكًا أن إحداها وهى «غروب الآلهة» هى فى كنهها أوبرا بالمعنى المتعارف عليه.

غير أنه من المسلم به بصفة عامة أن ثمة صفوة معدودة من النابهين هم الذين فى مقدورهم أن يستشفوا ما وراء الرباعية كلها من دلالة فلسفية اجتماعية سامية.

وأنا أدعى أني واحد من تلك الصفوة القليلة، وأني أكتب هذه الرسالة لأعين الذين يرغبون فى معرفة ذلك العمل الفنى أسوة بتلك الصفوة الممتازة من ذوى العقول الفطنة والكفايات النادرة.

وكلمتى التشجيعية الثانية أوجهها إلى المواطنين العاديين الذين قد يخالون أن جهلهم الفنى بالموسيقى يقف حائلاً بينهم وبين استمتاعهم بمسرحيات «الخاتم». على هؤلاء أن ينفضوا عنهم هذه الشكوك بسرعة ووثوق وسوف يجدون حين يحرك الصوت الموسيقى مشاعرهم أن فاجنر لا يتطلب شيئًا أكثر من ذلك. وليس فى مسرحيات الخاتم مازورة[٦] واحدة من الموسيقى الكلاسيكية أو نغمة ترمى إلى غاية أبعد من التعبير عن حوادث الدراما. وفى الموسيقى الكلاسيكية – كما تقول لنا البرامج التحليلية – موضوعات أولية وأخرى ثانوية وأجزاء استطرادية على نمط «الفانتازية الحرة»[٧] يتلوها «تلخيص»[٨] لما سبق استعراضه تنتهى «بذيل الختام»[٩]، وإلى جانب هذا نماذج أخرى مثل «الفوجة»[١٠] وموضوعاتها المضادة[١١] وتلخيصاتها[١٢] وقرارات البدال المستمرة[١٣] المستخدمة بها، كما توجد الباسكاليا[١٤] التى أجريت صيغ تنوعاتها على القرارات المستمرة[١٥]، كذلك توجد طريقة «الاتباع على بعد خامس أدنى من الصورة الأصلية»[١٦] وغيرها من طرائف هذا الأسلوب التى كتب لها النجاح أو الفشل حسب جمالها أو قبحها تمامًا كما هى الحال مع أبسط الألحان الشعبية. إن فاجنر لم يهدف إلى شىء من هذا، تمامًا كما أن شكسبير لم يستوح دروب الحذق والبراعة فى صنع

الشعر أمثال القصائد ذات الأبيات الأربعة عشر «سوليت»، والقصائد الثمانية «تريوليت»[١٧] وما شابه ذلك، وهذا هو السر فى أن فاجنر سهل الفهم على الموسيقى التلقائى الذى لم يتلق دراسة أكاديمية. وعندما تعزف موسيقى فاجنر للأساتذة المتخصصين يصيحون فى عجب وتساؤل: ما هذا؟ ألحن مرسحى غنائى[١٨] أم «تلاوة منغمة»[١٩]، ألا يوجد ذيل الختام للحن[٢٠] أو حتى ختام نهائى؟ لماذا إذن لم يتم الإعداد لهذا التنافر[٢١] ولماذا لم يُعِدْه المؤلف صحيحًا إلى حالة التطابق؟ كيف يجرؤ على أن يزج بنفسه فى هذه الانتقالات الموجزة والفاضحة إلى مقام آخر لا يشتمل على نغم واحد مشترك مع المقام الذى انتقل منه؟ انصت إلى هذه العلاقات المتنافرة، وما حاجته إلى ست من الطبول، وثمانية من الأبواق (الكورنو)، بينما كان موتسارت يصنع المعجزات باثنين فقط من كل آلة؟ لعمرى إن هذا الرجل ليس بموسيقى البتة. والواقع أن الشخص العادى لا يعرف ولا يعبأ بمثل هذه الأشياء، ولو كان فاجنر قد تحول عن هدفه الدرامى المستقيم كى يرضى أساتذة الموسيقى بتمرينات سليمة فى قالب الصوناتا لأصبحت موسيقاه فى لمح البصر غامضة على المستمع العادى، وإذ ذاك ينقض على ذلك المستمع - كما تنقض الإنفلونزا - ذلك الشعور «الكلاسيكى» المألوف الذى يخشاه.

وليس ثمة داع إلى مثل هذا الخوف، فالموسيقى الذى تعوزه الخبرة وتنقصه الدراسة يمكنه أن يتذوق فاجنر بشجاعة، إذ ليس ثمة احتمال لسوء فهم قد يقع فيما بينهما: فموسيقى فاجنر فى الخاتم «فريدة تامة البساطة»، إنما الذى يستعصى على الفهم حقًا هو الموسيقى الفطن البارع من أتباع المدرسة القديمة الذى يصعب عليه نسيان ما قد تعلمه، ومن ثم فإنى أتركه بلا شفقة يواجه مصيره.

خاتم النيبيلونج

مسرحيات أربع تعرض فى ليالٍ أربع ليلة فى إثر ليلة،

أولاها: ذهب الراين، وهى مقدمة للمسرحيات الثلاث الباقيات:

فالكيرى، وسيجفريد، وغروب الآلهة.



ذهب الراين: الفصل الثانى: المنظر الرابع (ص ١١٠-١١١)

ذهب الراين

دعنى أتصورك – ولو لبرهة – امرأة جميلة فى مقتبل عمرها ثم تخيل نفسك وأنت على هذه الحال فى كلونDايك منذ أعوام خمسة حيث تزخر الأرض بالذهب، فلو رضيت بأن تدع الذهب وشأنه وفعلت ما يفعل الحكماء حين يتركون الزهور تنمو دون قطفها، وقنعت بأن تستمتع فى براءة تامة بلونه ولألائه وجماله الفريد، فلن يضار أحد من الناس قط لأنك قد عرفت الذهب على حقيقته. وما دامت هذه حالك وذاك موقفك فسيبقى على الأرض العصر الذهبى(٢٢).

هب الآن أنه وفد عليك رجل لا يعرف شيئًا عن العصر الذهبى، ولا قدرة له على العيش فى الحاضر، واحد من هؤلاء الذين يعيشون من حولك، له ما لمثله من الرجال من رغبات وشهوات ومطامع. وهبك نفثت فى روع هذا الرجل الطامع أنه ما إن يولى وجهه شطر هذا الذهب فيستخلصه من تربته فى باطن الأرض ويحيله مالا، حتى تتبعه الملايين الغفيرة من الناس، يكدون ويكدحون آناء الليل وأطراف النهار على ظهر الأرض وفى أغوارها، يجمعون له ويكدسون، ويلهب الجوع ظهورهم بسوطه الخفى فلا يتأخرون، حتى لينتهى به الأمر إلى أن يصبح سيد العالم....!

سرعان ما تجد أنك لم تحرك طموحه إلى الحد الذى تخيلته فإن ما تعرضه عليه يضطره إلى جهد غير محبب إلى نفسه، بينما ثمة أمر آخر هو به مشغول، وهو فى متناوله وليس ببعيد عنه ولا يضطره إلى بذل جهد غير محبب إلى نفسه، أمر يهيم به أكثر مما يهيم بغيره، هو أنت نفسك. وطالما أنه مشغول بحبك، فإن الذهب وكل ما يرتبط به لن يغريه: وهكذا يبقى العصر الذهبى. وما أراه مادا إلى الذهب يدًا مشيدًا لنفسه إمبراطورية مادية(٢٣) إلا إذا أنكر الحب، غير أن الاختيار بين الحب والذهب قد

لا يترك له. فلربما كان دميما قبيحًا لا تأنس به النفس، جافى الطبع لا يميل إليه القلب، يجمع من هذه الصفات المنفرة ما يثير ازدراءك له، وعندها لن يجد فى قلبك ارتياحًا إليه ويجدك قد صدفت عنــه، ثم ســخـــرت به سخرية مرة وخيبت ظنــه. ماذا بقى له عند هذا إلا أن يلعـــن حبًا لن يفـــوز به، ويقبل على الذهـــب إقبالاً لا عـودة منه؟ عندها سوف ينفض يديه سريعًا من «عصرك الذهبى» ويدعك تندب ما انقضى من عذوبته وبراءته.

* * *

وفى الزمن الموعود سيعرف ذهب «كلوندايك» طريقه إلى مدن العالم الكبرى، غير أن المشكلة الأزلية ستظل تتجدد دائمًا، فإن ذلك الرجل الذى أعرض بوجهه عن الحب وعن تلك المعانى الغنية الخلاقة التى تصنع الحياة والتى يدفعنا إليها الحب عن طريق الجهد البشرى الأسمى، وتفانى فى جمع الذهب، واقفًا عليه جهده وكده وفى خاطره حلم متهلل بأنه سوف يجمع بين يديه سلطان المادة الذى هيأه له هذا الذهب سرعان ما يجد الكنز الذهبى بين يديه.

غير أن من يقدمون طواعية على هذه التضحية قليل. إذ إن نزعات الإنسان العليا لا تكتب وتحسب نزعات متمردة إلا حين تسود «القوى المادية»(٢٣) سيادة بوجهه. إذ ذاك ينكر المرء شهواته ويميتها ويمتهنها عندما يعز عليه أن يرضيها بالذهب، وهناك يضطر أهل العزيمة والهمة إلى إقامة حياتهم على أسس الثراء والغنى. هذا طريق لا مفر من سلوكه، ويفهم هذا فى جلاء كل من أوتوا القدرة على فهم ما يدور حولهم من أحوال المجتمعات البلوتوقراطية التى تعيش فى عواصمنا الحديثة.

* * *

ذهب الراين

المنظر الأول

هذا إذن هو موضوع المنظر الأول من ذهب الراين: يسبق رفع الستار، والمشاهدون جلوس، لحن يجيء فجأة من بعيد ومن الأعماق، وكأنه يندفع من نهر عات، ثم يتضح شيئًا فشيئًا ويبدو جليًا، ويطالعك النهر بعد رفع الستار والمياه تنساب خضراء يعلوها الزبد، فترى بعينيك صورة مما سمعته بأذنيك، ويقع بصرك على أعماق نهر الراين وعلى سمكات ثلاث، من نسج الأساطير، عجيبات الشأن، أنصاف حوريات، يغنين معًا لاهيات منتشيات، لاهن ينشدن أناشيد الملاحين، ولا هن يرتلن أنشودة لورلى(*) وعشاقها المدفوعين بيد القدر وإنما يغنين ما يخطر ببالهن ويواتيهن عفو الساعة فى يسر وانطلاق مسترسلات لا يخضعن أداءهن لغير رقصات الماء، وإيقاع انسيابهن سابحات.

«العصر الذهبى» يبسط لألاءه على الأرض، وفتيات الراين قد اجتذبتهن إلى هذا المكان كتلة من ذهب الراين، يقدرنها من أجل جمالها المتجسد وروعتها وليس قط من أجل قيمتها المادية. وتبدو هذه الكتلة الذهبية أول ما تبدو محجوبة شيئًا ما، إذ إن الشمس لم تنفذ بعد بأشعتها خلال الماء.

ثم ما يلبث أن يظهر فى هذا المكان شيطان قمىء على هيئة قزم ينحدر على الصخور الزلقة فى قاع النهر، شيطان يجمع إلى قوة الجسم عاطفة مشبوبة،

(*) Lorely راجع تصدير المترجم.

وقد حركت فيه تلك العاطفة ذكاء محدوداً كذكاء الحيوان، وأغرقته فى خيال كله أنانية فعمى عن أن يرى أن نعيمه الخاص لا يمكن إلا أن يكون بضعة من نعيم الناس، وغرته قوته الجسمية الوحشية فمضى ينهب النفع لنفسه نهباً مدفوعاً بسعار وهذا النوع من الأقزام جد مألوف فى لندن.

وقد أقبل تدفعه الرغبة فى النماء، باحثاً عن الشىء الذى يحس أنه ينقصه: الجمال والمرح والخيال والموسيقى. وهؤلاء الحوريات يمثلن له هذا كله، فهن قد ملأن قلبه أملا وشوقاً، وما خطر بباله قط أنه خال من كل ما يمكن أن تهفو إليه نفوسهن، فهو بحكم ما يمليه عليه فكره الفطرى المحدود يرى بعينيه لا بعين غيره.

وفى يسر أى يسر يقدم لهن نفسه عاشقاً. غير أن الحوريات يصدفن عنه، فهن على الخلق الفطرى - أنصاف مخلوقات حقيقية - وما أقرب ما بينهن وبين فتيات اليوم من شبه! وقد كان هذا القزم المسكين على صورة منفرة تصدم إحساسهن بالجمال الجسدى، وتعارض مفهومهن الرومانسى عن البطولة.

وإذ كان إلى هذا قبيح المنظر ثقيل الحركة جشعاً، تدفعك هيئته إلى الضحك فقد رأينه غير جدير بأن يكون له حظ من حياة أو حب، وأمعن فى السخرية به فتظاهرن بأنهن قد وقعن فى هواه للنظرة الأولى، ثم تسللن عنه بعيداً وقد اتخذن من هذا القزم التعس لعبة لهن يسخرن به حيناً، ويبدين اشمئزازهن منه حيناً آخر حتى يخرج عن وعيه من فرط المهانة والغضب.

وترسل الشمس أشعتها على الماء فيأخذ فى التألق، وينعكس نورها على تلك الكتلة الذهبية، فتبدو فى أوج جمالها، وينصرفن عن هذا القزم مشغولات بالذهب يلتففن حوله عابدات منتشيات.

وعلى الرغم من علمهن بأسطورة كلونديك فما استشعرن خوفاً من أن ينتزع هذا القزم الذهب، والأسطورة تروى أن هذا الذهب لا يحوزه إنسان إلا إذا هجر الحب من أجله، بينما جاء هذا القزم سعياً وراء الحب. وأنسيت الحوريات أنهن قد أفسدن عليه

رغبته فى الحب بسخريتهن به وإنكارهن لتلك الرغبة، وأنه أصبح يؤمن أن الحياة لن تتيح له شيئًا إلا إذا انتزعه قهرًا بما يملك من سلطان مادى.

ويجد هذا القزم أنه أشبه برجل معدم رث الهيئة خشن جافى الطبع، قد رغب فى أن يحتل مكانه بين نبلاء فى مجتمع راق، ثم كان نصيبه الطرد والامتهان والزراية، فامتلأ يقينًا بأن عليه أن يكون ثريًا فاحش الثراء كى يجثو هذا المجتمع أمامه على ركبتيه، ولكى يبتاع زوجة على حظ من الرقة والجمال.

ولم يكن أمامه أن يختار، فقد اختارت له الظروف حتى انصرف عن الحب كما ينصرف عنه كثير منا كل يوم. وما هى إلا برهة حتى أصبح الذهب ملك يديه يغوص به هابطًا إلى أعماق الراين، مخلفًا الحوريات من ورائه يصحن عبثًا: «امسكوا باللص»، ويبدو النهر وكأن الظلام يلفه بجلبابه الأسود، ومن فوقه نرى السحب وقد تكاثفت فى سمائه.

والآن هل من قوة على وجه الأرض تقوى على أن تقف فى سبيل قزمنا «ألبريك» الذى قد أقسم على أن يكون واحدًا من ملوك المال؟

لقد أخذ لساعته يفيد من ذهبه، ومن أجل ما يبغى لنفسه من غنم سخر جموعًا من المخلوقات من رفاقه ليعملوا كادحين فوق الأرض وفى باطنها، لا فكاك لهم منه، يلهبهم الجوع بسوطه الخفى ويحملهم على طاعته. لا يرونه ولا يراهم كشأن عمالنا الذين يعملون اليوم بالمهن الخطرة، لا يرون حملة الأسهم، مع أن سلطان هؤلاء يمتد إلى كل مكان ويدفع العمال إلى الدمار. وهم بهذه الثروة التى يجمعونها بكدهم يضيفون إلى عوزهم عوزًا جديدًا. فما إن تجتمع هذه الثروة فى أيديهم حتى تنساب إلى سيدهم فيزداد بها قوة وسطوة.

وإنك لمدرك هذا جليًا فوق أرض كل بلد من البلاد المتمدينة، حيث ترى الملايين الكادحة يفتك بها المرض ويحصد منها الجوع ما يحصد وهى دائبة فى جمع مزيد من ثروة لأمثال قزمنا «ألبريك» ولا حظ لها من جهدها المضنى إلا العلل القاسية المنهكة وإلا الموت يعالجها قبل أوانه.

وهذا الشطر من القصة إنما هو حقيقة مروعة وحاضر مروع ومشكلة مروعة هى بنت عصرنا، لها عواقب تفسد علينا حياتنا الاجتماعية وتشوهنا وتدمر أنفسنا إلى الحد الذى لا نعود فيه نأبه بما يحوطنا من فظاعة. وليس غير الشاعر وحده ببصيرته النافذة التى تصور له الحياة - كما يمكن أن تكون - من يستطيع أن يرى هذه النظم عسيرة الاحتمال. ولو كنا كلنا من الشعراء لأرحنا الوجود من هذه المآسى قبل أن يشرف هذا القرن البائس التعس على نهايته. إنما نحن قوم من الأقزام فى ميدان الأخلاق، نسبغ على هذه المآسى الاحترام الشديد، ونرى فيها الحياة الرغدة المستقيمة، ونتيح لها أن تلد وتتكاثر وتنشر شرورها فى كل مكان، ولو لم يكن فى الوجود قوة تحول بين «البريك» وبين ما يفعل لصح أن نقول على الكون العفاء. بيد أن هذه القوة موجودة حقًا، وهى متمثلة فى فكرة «الألوهية»: يأتى ذلك الشىء الغامض الذى نسميه الحياة فينتظم كل ما يدب على وجه الأرض، وما يطير فى جو السماء، وما سبح فى الماء، ثم يسمو صاعداً نحو المعجزة التى تتمثل فى الإنسان، فيتخذ شكل أقزام ماكرين، وعمالقة عاملين لهم القدرة على تحمل الأعباء والمشاق، ومناهم أن يشتروا الحب والحياة ليس باللعنات أو الإعراض عن الحياة، بل هم يعملون كادحين صابرين فى خدمة القوى العليا. ثم تتلقف قدرة الحياة على تنظيم نفسها هذه القوى العليا فتضعها فى أشخاص نادرين، إذا قيسوا بغيرهم عدوا آلهة، أشخاص لهم الفكر الثاقب، تتعدى آمالهم بكثير مجرد إرضاء الشهوات الشخصية وإشباع العواطف الذاتية، فهم يؤمنون أن الحياة لن ترقى عن مستواه الهمجى إلا إذا قدر لهم نظام اجتماعى أساسه روابط مشتركة تدعمها عقائد خلقية.

ولكن أنى لهذا النظام أن يقوم، وأنى «للألوهية» أن تفرضه على عالم يعج بعمالقة أغبياء ما دامت هذه المخلوقات التى لا تفكر تسعى وراء أهدافها الشخصية المحدودة فحسب، عاجزة عن أن تفهم قصد الآلهة؟ وإزاء هذا الغباء يصبح لزامًا على الألوهية أن تلجأ إلى «الحل الوسط» فما دامت غير قادرة على أن تفرض قانون الفكر الصرف، نراها تلجأ إلى قانون آلى يقوم على وصايا ويفرض عن طريق التهديد بالعقوبة القاسية والموت للعصاة. وعلى الرغم من أن هذه القوانين تصاغ وفق أرقى أفكار وصل إليها

مشرعوها إبان وضعها، فإنها لا تبقى سوى يوم وليلة، وإذا الحياة قد تبدلت واتسع نطاق الفكر بفعل تطورها الذى لا ينتهى، وإذا هذه القوانين لم تعد تمثل الفكر الجديد. غير أن هؤلاء العظماء من المشرعين لو قاموا بأنفسهم بتحطيم قوانينهم ولم يمض على سنها سوى أيام فإنهم بهذا يقدمون القدرة السيئة ويحطمون سطوة القانون ونفوذه عند الناس، وهكذا يفلون السلاح الذى صنعوه بأنفسهم ليحكموا به الناس وليهدوهم سبيل الخير. من أجل ذلك كان عليهم أن يحيطوا هذه القوانين بقدسية يرعونها مهما كلفهم ذلك حتى لو أضحت القوانين لاتتفق مع أفكارهم.! وينتهى الأمر بهؤلاء إلى أن يتورطوا فى سلسلة من الطقوس لم يعودوا هم أنفسهم يؤمنون بها، وإن كانت العادة قد جعلتها مقدسة والعقاب قد ردها رهيبة الجانب، وإذا هم أنفسهم قد ألزموا بها لايجدون لأنفسهم عنها مخرجا. وهكذا تفقد «الألوهية» بقانونها الذى فرضته نصف كيانها، وإذا مثلها مثل ملك روحى فقع إحدى عينيه ليظفر بسلطان دنيوى، وتروح «الألوهية» تتوق فى السر إلى قوة أخرى تفوق قوتها، تملك أن تقضى على امبراطورية القانون الزائفة وتقيم جمهورية حقة أساسها الفكر الحر.

وما هذه بالعقبة الوحيدة فى سبيل سيادة القانون، إذ لابد من أن نضمن القوى الصارمة التى تقوم على تنفيذه، ولابد من إقناع الجماهير بالاستجابة إلى هذه القوى والعمل على طاعتها. ولكن أنى لنا أن نحمل الجماهير على هذا الإيمان وهى غير موصولة بفكر واضع القانون ؟ ليس ثمة وسيلة لذلك إلا أن تحيط السلطة التشريعية بالإجلال والإكبار، لنبهر حواس الناس، ولتعظم على خيالهم فلا يعصونها. لهذا كان لزاما أن تصبح «الألوهية» مشرعا، وأن يرتد المشرع رئيسا دينيا وملكا دنيويا. وإذ كان عسيرا على الدهماء أن يتبينوا فيه حكيما يبزهم حكمة وعقلا، كان من الواجب عليه أن يبدو لهم غنيا يفوقهم غنى، يسكن القصور ويتقلد الذهب ويلبس الحرير ويطعم فاخر الطعام ويقود الجيوش، ويعفو عمن يشاء فيهبه الحياة، ويعاقب من يشاء فيقضى عليه بالموت، ويكون خلاص الناس وعذابهم بعد الموت على يديه. وقد يحقق هذا النظام نفعا قليلا دون خلل أو فساد مادام العصر الذهبى قائما. وربما لا يجدى سلطان الآلهة مع نفوذ القزم، فيستعينون بالعمالقة الأمناء يأجرونهم على عملهم اليومى، ويحملونهم على

أن يشيدوا «الألوهية» قلعة شامخة تضم قاعة وهيكلا وبرجا وأجراسا، وكل ماتحتاجه الأسر التى ستقيم دورها آمنة مطمئنة من حول تلك القلعة التى تضم مقر السلطة الدينية ومقر السلطة الزمنية. ولكن هذا كله رهن ببقاء العصر الذهبى. وماتكاد القوى المادية تنطلق من عقالها، ومايكاد «ألبريك» فاقد الإيمان بالحب يخرج إلى الميدان، يملأه بملايينه المغرية المضلة حتى تصطدم الآلهة بأسباب الدمار، إذ يجدون أن «ألبريك» يستطيع بما أفاد من قدرة أن يرغم الأقزام على العمل، يجمعهم على طاعته سوط الجوع غير المنظور، ويضم إليه العمالقة ويشترى خدماتهم، فيستطيع بهذا أن يطمس مظاهر الأبهة الدنيوية التى يتميز بها «العصر الذهبى»، ويقيم من نفسه سيدا على هذا العالم، هذا مالم يتح للآلهة بما لها من فكر ثاقب متفوق أن تستولى لنفسها على مايملك من ذهب. ذلك المأزق هو مأزق الكنيسة اليوم، وهو الوضع الذى خلفه ألبريك بمغامرته فى أعماق الراين.

* * *

المنظر الثانى

ومن قاع النهر نرقى إلى حيث الغمام، ثم ننتقل إلى الخلاء حيث يقوم مرج من المروج يفترش أرضه إله الآلهة فوتان وإلى جانبه شريكته «فريكا» وقد غلبها النعاس. ويبدو «فوتان» بعين واحدة، إذ قد نزل عن الأخرى راضيا ثمنا لزواجه من «فريكا» التى دفعت له «القانون» مهرا بكل مايتيح من سلطان. ويقوم هذا المرج إلى جانب من أخدود، ومن ورائه جبال سامقة يقوم عليها بيت الآلهة، حصن ضخم قد استحدث ليكون المقر الرسمى للإله الوحيد العين وزوجته التى تحكم كل شىء. وما رأى فوتان من قبل هذه القلعة إلا وهو نائم يحلم، ولقد فرغ عملاقان لتوهما من بنائها بينما هو نائم، وتوقظه فريكا فإذا هو لأول مرة يرى حقيقة مارآه حلما.

فى هذه المدينة العظيمة سوف يحكم فوتان مع زوجته وعن طريقها هؤلاء العمالقة ذوى الأطماع المحدودة، الذين يتطلعون بأعينهم إلى الحصون الرائعة التى بنوها بأيديهم وفق مارسم فوتان، لاتسعفهم من بعد عقولهم على أن يصنعوا مثلها لأنفسهم، أو أن يفهموا بها عن القدسية.

وإذ كان فوتان إلها كان لابد له من أن يكون عظيما قويا آمنا. وكان حتما عليه أن يتجرد عن العاطفة والحب، وألا يكون متحيزا من أى سبيل. فلكى يحيا كبير الآلهة مع القانون عليه أن يخلص من شوائب الضعف، وعليه ألا يجل الفرد أو يخشاه، فإن مثل هذه التوافه البراقة ينبغى أن تترك للعمالقة الأغبياء صغار النفوس لتغريهم بأن يستشعروا حلاوة لكدهم.

والإله، على كل حال، خليق أن يبذل، لقاء قوته الأولبية، الثمن نفسه الذى دفعه القزم ألبريك فى سبيل قوته الشيطانية.

أنسى فوتان ذلك فى غمرة حلمه بالعظمة، وعلى العكس منه كانت فريكا، فلقد كانت مشغولة الفكر بهذا الثمن الذى رضى فوتان بأن يدفعه من أجل بناء قصره والذى جعل بادرته الأولى أن يسلم للعمالقة من فوره شقيقتها الإلهة فرايا ومعها تفاح الحب الذهبى(٢٤).

وحين تنحى «فريكا» باللائمة على «فوتان» لأنه نسى وعده أنانية منه وطمعا، تتبين منه أنه لم يكن فى نيته كما لم يكن فى نيتها أن يمضى فيما وعد به، وأنه سوف يحتمى بقوة أخرى، قوة عالمية عظمى، ألا وهى «الكذب» التى قال عنها لاسال إنها «إحدى القوى الأوربية»، وإنه بهذه القوة يأمل فى أن يخدع العمالقة ويسلبهم المكافأة التى وعدهم بها.

غير أن فوتان نفسه لم يكن يملك هذه القوة، وإنما اختص بها إله آخر تحققت لفوتان من قبل الغلبة عليه وهو الإله «لوكى» إله العقل والجدل والخيال والوهم والمنطق. وكان لوكى قد وعد «فوتان» بأن يخلصه من ذلك العهد الذى قطعه على نفسه للعمالقة وأن يتولى هو عنه خداعهم من أجله. ويحين موعد لوكى غير أنه لايأتى وفاء بما وعد. وتقول فريكا فى مرارة : ليس غريبا على لوكى أن يخلف وعده مع فوتان فإنما هو إله الكذب، وما الخداع إلا جوهره.

ويقبل العملاقان يطلبان أجرهما، وتهرع فرايا إلى فوتان مناشدة إياه أن يحميها منهما. كان هدفهما شريفا ولم يكونا فى شك من أمانة الإله، لقد وفيا بنصيبهما فى العقد، وها هو ذا القصر قد كمل حجرا فوق حجر، قد شيدت أبراجه وقبابه بأمانة ودقة على النهج الذى رسمه فوتان بعد كد متصل وجهد طويل، وهاهما قد جاءا لايساورهما شك لينالا أجر ماصنعا وفق هذا الاتفاق.

ويحدث مالم يكن فى حسبانهما ومابدا لهما عسيرا على التصديق، فقد أخذ الإله يراوغهما ويداورهما. ليس بين لحظات الحياة ماهو أكثر فجيعة من تلك اللحظة التى يرى فيها رجل هين من الدهماء، هو العامل اليدوى نفسه قد كد تاركا شئونه العليا لمن هم خير منه وكله ثقة فيهم، لأنهم فى رأيه جديرون بهذه الثقة بل إنه يمضى فى إكباره

لهم إلى حد أن يحمل عنهم كل صعب وكل خشن معتقدا أن هذه هى وظيفته الحقة فى الحياة، فإذا هو بعد هذا يكتشف أن هؤلاء الذين منحهم ثقته قد انطوت نفوسهم على الجشع والخبث والظلم والغدر.

وما تكاد هذه الصدمة النفسية تقع حتى يومض قبس من الإلهام فى فكر أحد العملاقين فيؤتى حظا من الإفصاح لمدة وجيزة يسمو به فوق مستوى العمالقة البله، وإذا هو ينذر «ابن النور» بأنه ماله من سطوة وجاه رفيع خص بهما لأنه الإله راعى الدين والملك والحكم، لاتبقيان إلا بقاء العظمة الباردة التى لاتطاق برودتها، والتى هى من نصيب واضع القانون المتنزه عن كل فساد(*)، غير أن فوتان وقد أضفى على نفسه صفة المشرع، تلك الصفة التى لاتتفق وطبيعته الجياشة العاطفة يغفل هذا اللوم ويحتقره، فإذا هذا القبس من الإلهام الذى فاض على نفس العملاق يذهب بددا وسط غضبة مفتعلة يبديها فوتان دفاعا عن الحق المزعوم.

وأخيرا يصل لوكى وهذا النضال قائم، ويعتذر عن تأخره بعذر له خطره واعدا فوتان بالإفضاء به إليه من بعد. وحين يشتد عليه فوتان ليفى له بما أخذه على نفسه من تخليصه من هذه الورطة دون تلبث لايجد لوكى بدا من أن يقول إن حق العملاقين جلى واضح. فلقد بنيت القلعة فى وقتها المضروب، ونظر لوكى فى أحجارها حجرا حجرا فإذا هى قد سويت على نظام رفيع. إذن فلم يبق على فوتان إلا أن يدفع الثمن المتفق عليه وأن يسلم فرايا للعملاقين.

هناك يثور الإلهان ويعلن فوتان فى عنف أنه لم يقر هذا الاتفاق إلا بعد أن وعده لوكى بالخلاص مما تعهد به.

وينفى لوكى ما عزى إليه ويقول إن كل ماوعد به أن يجد لفوتان مخرجا إن كان ثمة مخرج، أما أن يجد مخرجا حيث لامخرج فهذا مالم يعد به. ولقد طوّف بأنحاء الأرض كلها جادا فى البحث عن كنز عظيم يفى بفدية «فرايا» من العملاقين ولكنه عبثا

(*) أى أن العدل أساس الملك، ولا ملك دون عدل.

حاول أن يجد شيئا يمكن أن يعوض «الرجل» عن «المرأة». ثم يذكر هذا الحديث لوكى ماكان قد وعد بأن يفضى إلى «فوتان» به. فلقد شكت حوريات الراين إليه ألبريك وما اختطف منهن من ذهب.

ذكر لوكى فعلة ألبريك هذه على أنها حدث غريب يشذ عن القانون الكونى الذى يقضى بأن الحب أثمن من أن يشترى بمال. وأضاف أن هذا القزم الذى اختطف الذهب قد رغب عن الحب من أجل تلك الثروة الخيالية التى تتيحها له القوى الشيطانية وما تجلب له من سلطان على العالم ممدود.

وما تكاد القصة تنتهى حتى يتردى العملاقان إلى أسفل مما وصل إليه القزم. فما استدبر ألبريك الحب إلا عندما أنكر عليه واتخذ سلاحا لاغتيال كرامته بلا رحمة. ولكن العملاقين - والحب منهما غير بعيد، إذ «فرايا» وتفاحها الذهبى تكاد تنالها أيديهما - راغبان عن فرايا طامعان فى كنز ألبريك.

أكرر أنهما يريدان الكنز ولاشئ غيره، لاتحدثهما نفساهما فى وحشية ببسط سلطانهما على من هم أسمى منهما، ولا فى حسبانهما أن يصوغا العالم وفق أفكارهما، فليسا هما ذوى حذق أو طموح، كل همتهما المال الذى فيه يطمعان، غايتهما التى ينشدان ذهب ألبريك، وإلا فهما يطلبان «فرايا» وفق ماجرى الاتفاق عليه، وهاهما أولاء يأخذانها رهينة فى أيديهما تاركين «فوتان» ينظر فيما دفعوا إليه به من إنذار أخير. وما إن تذهب فرايا حتى يبدو الذبول على الإلهة وتسرى فيها الشيخوخة فإن تفاح فرايا الذهبى الذى ساوموا عليه ببساطه قد تبين لهم الآن أنه مسألة حياة أو موت. فحتى الآلهة لاتستطيع أن تعيش قانعة بقانونها وسلطانها وألوهيتها مهما بلغت روعة قصورها.

لوكى وحده هو الذى لم يشغله ماحدث، إذ «الكذب» ومامعه من بريق خادع ومراوغة مضلة وسراب كاذب ليس إلا مظهرا أجوف لا يحتويه جسد، وهو لهذا ليس فى حاجة إلى طعام. ماذا ترى فوتان فاعلا؟

سرعان مايقع «لوكى» على الإجابة البينة : ليس أمامه إلا أن يسرق أموال ألبريك في يسر، ولن يصده عن ذلك غير وازع من خلق، فما ألبريك إلا مخلوق تعس قمئ كليل البصر ساذج التفكير، ومن اليسير على الإله الذى يفوقه ذكاء أن يمكر به ويهزمه، ومن ثم يهبط «فوتان» مع «لوكى» إلى المنجم حيث العبيد يجمعون لسيدهم أكداسًا مكدسة من الثروة تلهبهم سياط الجوع الخفية.

* * *

المنظر الثالث

ليس حتما أن يكون هذا المكان المقبض منجما من المناجم، بل من الجائز أن يكون أيضا مصنعا من مصانع الكبريت التى تحويها دنيانا، يضم الفسفور الأصفر ويدر الأرباح الوفيرة، ويشارك فى ملكيته جمع وفير من رجال الدين أصحاب الأسهم، أو لعله مصنع من مصانع القصدير أو الكيمياء أو قمينة لصنع الفخار أو صينية لتحويل القطر الحديدية أو لعله دكان لتجهيز الملابس أو مغسلة للملابس تفوح منها رائحة الخمر (الجن) أو مخبز أو متجر كبير أو واحد من تلك الأماكن الأخرى التى يكد فيها الناس يوما بعد يوم من أجل إنسان أحمق نهم لايفتأ يرتل منتشيا فى محراب معبوده المادى:

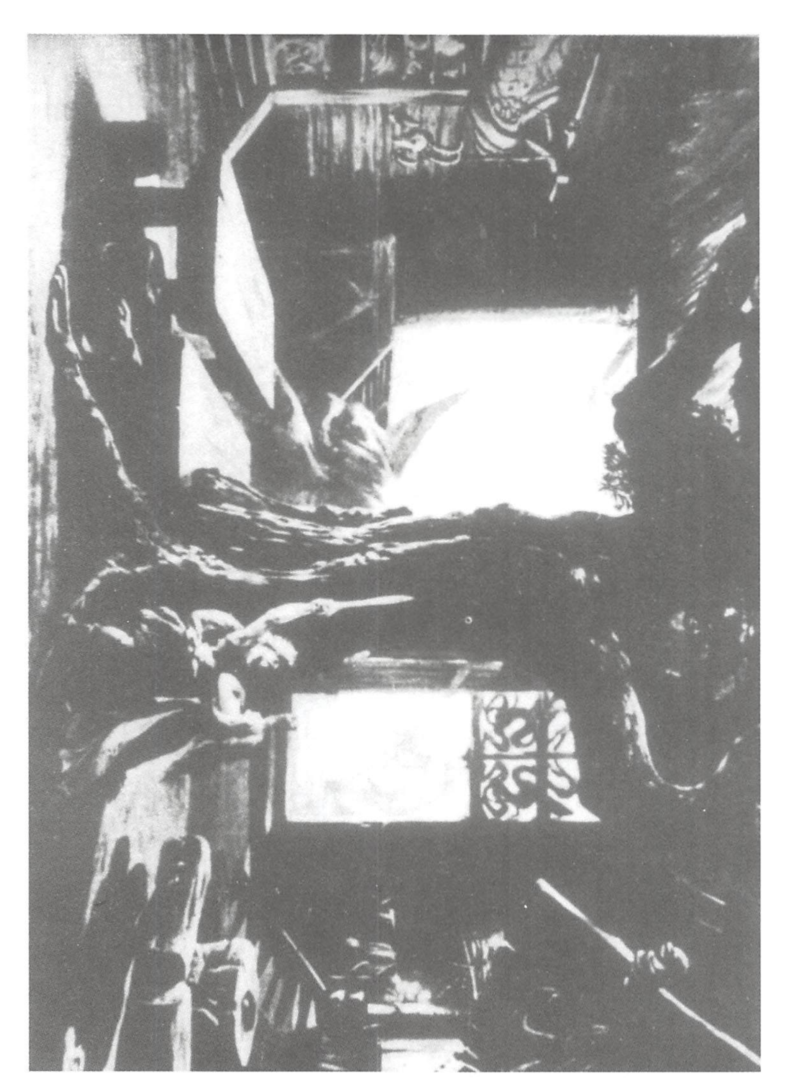
وهبتنى الطعام وغيرى يشكو المسغبة،
وها أنا ذا أغنى والآخرون ينوحون،
أسبغت علىَّ وافر بركتك،
كأنى بين الناس مخصوص برعايتك.

فى جوف المنجم حيث تختلط جلجلات السندان بأصوات الأقزام الذين يكدحون مع البؤس والشقاء ليكدسوا الذهب أكواما لمولاهم يكل «ألبريك» إلى أخيه «مايم» - وكان يدعوه «ميمى» - أن يصنع له خوذة، ويبدو «لميمى» أن الخوذة لها خواص سحرية، فيسعى إلى الاحتفاظ بها لنفسه، غير أن ألبريك يختطفها منه ذاكرا له وهو يقرعه أنها حجاب السوط الخفى، وأن من يضعها على رأسه قادر على أن يظهر على أية صورة يشاء أو أن يحتجب عن الأنظار فلا تراه.

وما أشيع هذا اللون من الخوذات فى طرقاتنا، تلك الخوذات التى تأخذ عادة شكل قبعات عالية تخفى أصحابها من المساهمين الكبار عن أبصار الناس، ويبدون بها فى صور شتى، فطوراً يبدون فى صورة المسيحيين الورعين، وطورا يبدون من باذلى الهبات للمستشفيات أو المحسنين إلى الفقراء، كما يبدون طوراً آخر على صورة الأزواج والآباء المثاليين أو الإنجليز ذوى الأرب والدهاء والمبادئ الواقعية المستقلة إلى غير ذلك من الصور المختلفة. على حين أنهم فى الحقيقة طفيليون جديرون بالرثاء، يعيشون عالة على الثروة العامة ويستهلكون الكثير ولا ينتجون شيئا، لايحسون ماحولهم وليس لهم به علم، ولاهم بالذين يعتقدون فى أمر من الأمور، لايعملون إلا مايعمله الآخرون، وحتى هذا يعملونه رثاء الناس أن يروا غير عاملين، أو على الأقل هم يتظاهرون بأنهم يعملون.

وحين يصل «فوتان» و «لوكى» يتقدم «لوكى» من ألبريك وهو يتظاهر بأنه صديق قديم، غير أن القزم يساوره الشك فى هذين الطارئين المهذبين يوحى إليه بذلك جشعه. والجشع بطبعه نفور من الذكى وإن كان حديثه الشعر، أوكسته صحبته للألوهية هالة من الجلال، ولاتمنع هذه الروعة وذلك الجلال «ألبريك» من أن ينفجر أمامهما مزهواً بقوته التى باتت رهن يديه.

ويصور لهما «ألبريك» العالم كما سيكون عند ماتتم له السيطرة عليه، وعندما يستحيل هذا الجو الصافى النقى دخانا أسود مغبرا، وذلك العشب الذى يكسو الوديان خضرة إلى خبث، وعندما يصبح هذا العالم فى أسر العبودية والمرض والعفن فلايجد الناس شيئا يهون عليهم إلا الخمر يجرعونها مدمنين لعلهم ينسون، ولاتسوسهم إلا عصى الشرطة، ويعم الخراب العالم غير مايخص به ألبريك نفسه من أماكن جميلة لمتاعه ونساء فاتنات يشتريهن ليطفىء بهن حدة شهوته. ولن يكون هناك سلطان فى مملكة الشر هذه غير سلطانه، وعلى هؤلاء الآلهة العفاء بمثلهم الخلقية وقوانينهم المبدعة ومهارتهم الفكرية، فإنهم سيموتون جوعاً.



فالكيرى: الفصل الأول: (ص ١٢٤)

ثم يتجه ألبريك إلى لوكى وفوتان آمراً بصوت أجش مروع منذرا بالويل محذرا، وتحتدم الثورة فى أعماق نفس فوتان فلا يقوى على أن يحبس حمم غضبه عن الاندفاع، على حين يبدو لوكى جامدا فى مكانه. إذ هو لايحمل عاطفة خلقية ما، وهو لايرى فرقا بين ثورة الغضب وثورة التحمس، كلتاهما سخيفة لامعنى لها.

وأحس لوكى فى موقفه هذا متعة أى متعة، فإن فى روحه نزوعا إلى المرح، إذ إن القزم حينما أثار فوتان وألهب حماسه قد حط عنه - عن فوتان - آخر قيوده الخلقية وخلى بينه وبين أن يكون لصا دون أن يجد فى ذلك حرجا فى نفسه أو وازعا من ضميره. وعندها أصبح يسيرا على فوتان أن يسلب ثروته دون أن يحس لذلك ندما. أليس من الواضح أن واجبه الأسمى أن ينتزع هذه القوة الشيطانية من براثن ألبريك الشرير ويضعها فى خدمة الألوهية ؟ وإذا فاستنادا إلى أرفع المثل الخلقية، يسمح فوتان لزميله لوكى بأن يأتى بأسوأ ماعنده. هنالك يتملق لوكى القزم تملقا غير دفين ثم يكون المصير السريع المحتوم لألبريك.

يبدو لوكى وكأنه قد أخذه الخوف من ألبريك وينخدع ألبريك ويزدرد ماقدم له من طعم دون تلبث.

ويسأل لوكى: ماتراك فاعلا لحماية نفسك ممن فى خدمتك من ملايين العبيد الذين يحقدون عليك، أو ليس فى مقدورهم أن يسلبوك وأنت نائم خاتمك السحرى الذى اتخذته من ذهب الراين والذى هو رمز قوتك؟

ويجيب ألبريك ساخرا: أو تظن نفسك ماهرا، لايلحق بك أحد؟

ثم يسترسل يباهى بخوذته السحرية ومالها من قوة خفية.

ويأبى لوكى أن يصدق شيئا من هذا إلا أن يراه بعينيه.

وفى غمرة الزهو يضع ألبريك الخوذة على رأسه ليعرض قوته وليكشف للوكى عما يملك ويستحيل بفعل السحر حية مرعبة.

ويصطنع لوكى الهلع ليرضى غرور ألبريك، ثم يتشجع ليقول لألبريك إن من الأوفق له أن يستحيل بالخوذة إلى مخلوق ضئيل ليكون من اليسير عليه أن يختفى فى شق ويتطلع منه خلسة، وسرعان مايستحيل ألبريك إلى ضفدعة. عندها وفى طرفة عين يضع عليه فوتان قدمه وينتزع لوكى الخوذة من فوق رأسه ثم يتعاون الاثنان فيقيدان ألبريك ويحملانه معهما أسيرا إلى الأرض عند المرج القريب من القلعة.

* * *

المنظر الرابع

وكان على ألبريك أن يفتدى حريته فصاح بعبيده فى الأعماق ليحملوا إليه الذهب الذى كدسوه فيضعوه بين أقدام فوتان كى يرد إليه حريته.

غير أن فوتان كان بعد هذا طامعا فى الخاتم، عندها يحس القزم - إحساس العملاق من قبل - بأن العالم تتزلزل أركانه من تحته زلزلة عنيفة، وقد رأى نفوس الآلهة تنطوى على ماتنطوى عليه نفسه من شهوات الدنيا، فلئن كان الشر فى يأسه الذى لاينطوى على حب، يخلق من قوى الرذيلة مالا تقوى عليه الألوهية فهذا شئ لايبدو غريبا على طبيعته. أما أن تسرق «الألوهية» هذه القوى من الشر وتستخدمها بنفسها فهو التشويه الفظيع للأوضاع. هنالك ترن دعوة ألبريك لفوتان أن ينأى عن الشر رنة توشك أن تكون مريعة فى إيمانها بفداحة الظلم الذى حاق به.

غير أن هذا لم يغن شيئا ، فلقد عاد فوتان من جديد يصطنع الغضب لما أصاب الفضيلة من سوء، وأخذ يذكر ألبريك بما كان منه من اغتصابه الذهب من حوريات الراين، وإذا هو يجعل من نفسه حكما عدلا فيقضى على ألبريك بأن يرد الذهب المغتصب. ويرى ألبريك بوضوح بأن هذا الذى جعل من نفسه حكمًا سوف يستحوز على الذهب ليكون له خالصاً، فيخلى بينه وبين الخاتم ينتزعه من إصبعه ويعود فقيراً كما كان حين أهل ذات مرة منحدراً ومتعثراً فوق الصخور الغروية فى أعماق الراين.

تلك سنة الحياة. وقديمًا كان الفارس المتلاف يمتص أموال العامل المسيحى الفقير، ثم كان المرابى اليهودى يمتص ثروة ذلك المتلاف، وينتهى الأمر بأن تمتص الكنيسة والدولة والدين والقانون أموال هذا اليهودى بحجة أن هذا واجب مسيحى. وحين قامت نظمنا الرأسمالية البالية على أسس من فقدان الحب والجشع تدفعها رغبة خفية للتملك

وابتزاز الفقير وتشويه معالم الأرض. ثم استحالت من بعد لعنة عامة شاملة تصيب حتى الكرماء والراحمين، لم تردد قوى الخير - أعنى الدين والقانون والذكاء - تلك القوى الثلاث التى لا تستطيع بطبيعتها أن تبتكر نظمًا كهذه، فهى تنحو نحو الخير والاقتصاد وتعمير الحياة بدلا من الفساد والإسراف والموت. لم تتردد تلك القوى الخيرة فى الاستيلاء على قوى «الشر» متظاهرة بأنها سوف تسخرها فى سبيل «الخير». غير أنه لا مفر حين تتساند الكنيسة والقانون وذوو المواهب كلهم، لا مفر حين تتساند هذه القوى جميعًا لتسلب الشعب وتستولى على ما عنده، من أن يصيب الكنيسة بعد هذا ضرر بالغ يلحقها بأفدح ما يصيب حليفيها الأقل منها حيوية، إذ هى قد خانت أمانتها. وترى هذين الحليفين آخر الأمر وقد انقضا على حليفتهما بعد أن تعرت للناس يعاونهما «لوكى» مسديًا لهما العون جزلا منشرح الصدر، كما حدث فى فرنسا وإيطاليا على سبيل المثال.

ويرجع التوءمان العملاقان وفى أيديهما الرهينة «فرايا» فيطير «فوتان» فرحًا وقد أعد لهما الفدية من الذهب، غير أنه عندما يحين موعد رحيلهما يفقد الذهب كثيرًا من إغرائه وإذا بالعملاقين يرفضان فى عنف أن يتخليا عن «فرايا» إلا إذا نالا من الذهب، ما يكفى لعمل كومة كبيرة تحجبها عن نظريهما، على أن ترتفع تلك الكومة وتمعن فى الارتفاع فلا يعودان يريان غير الذهب يملأ عليهما نفسهما حتى يتجردا من كل عاطفة إنسانية، غير أنه لم يكن ثمة ذهب يكفى. ويملى على لوكى دهاؤه أن يبسط الكومة لتبدو أوسع حجمًا، غير أن العملاق «فافنير» لا يزال يرى بريق شعر «فرايا» ولا بد من وضع الخوذة السحرية على الكومة لتحجب «فرايا». وعلى الرغم من هذا فقد أصاب «فاصولت» شقيق «فافنير» شعاع انبعث من عينى فرايا ونفذ خلال فرجة ضيقة فى كومة الذهب فلم يعد قادرًا على التخلى عنها. ولم يكن هناك غير الخاتم ليسد هذه الفرجة. وفوتان جشع جشع ألبريك، فهو لهذا يستمسك بالخاتم ويأبى أن يفرط فيه. ولم يجد إقناع الآلهة له بأن «فرايا» تعدل هذا الخاتم قيمة، لأن الحب عند أعظم الآلهة شأنًا، ليس أجمل ما فى الخير، بل البهجة الشاملة التى تغرى كل كائن حى بالكد المضنى كيما تولد حياة جديدة. وما الحياة نفسها، بما انطوت عليه من عجائب،

وما اشتملت عليه من طاقات لا متناهية إلا القوة الوحيدة الجديرة بأن تنال تقديس «الألوهية». ولكن «فوتان» ما لان ولا استكان إلا بعد أن انتهى إلى سمعه صوت «الأرض المثمرة» تذكره بأنه قبل أن يوجد هو نفسه وقبل أن يوجد الأقزام أو العمالقة، وقبل أن يوجد القانون ومن قبل أن توجد الكذبة. ومن قبل أن يوجد شيء من هذه الأشياء جميعاً كانت جرثومتهم في أحشائها، بل وجرثومة شيء لعله أسمى منه هو سوف يخلفه يوماً ما، فيأتي على كل المصاعب والعهود وأنصاف الحلول التي تبرم عن تراض، والتي سبق أن كلفته إحدى عينيه. وعندما تنهض «إردا» أم الحياة الأولى من مرقدها في جوف الأرض وتأمر «فوتان» أن يسلم الخاتم يطيعها، ويضاف الخاتم إلى كومة الذهب فإذا هو يحجب كل أثر «لفرايا» عن عيون العملاقين.

أي قانون يسند الآن هذين العاملين التعيسين الغبيين ويوضح لهما كيف ينزل أحدهما للآخر عن جزء من الكنز الذي دفع كل منهما ثمنه كاملا بتخليه عن فرايا؟ لقد قصدا مع ذلك الإله مثلما اعتادا من قبل لكي يفصل بينهما. وكان الإله في شغل عنهما بما يسري في قلبه من تطلع إلى قوى فوق قوته، لهذا فهو يولي هذين المخلوقين الدميمين ظهره مزدريا، فلا يجدا بدا من أن يقضياهما فيما بينهما كما يقضي ذئبان. فيقبل «فافنير» على أخيه «فاصولت» بهراوته فيصرعه. ألا ما أبشعه من منظر يؤذي سمع الناس وأبصارهم، هؤلاء الذين يعرفون كم من دماء سفكت في هذا العالم على هذا النحو بأيدي كادحين كانوا أمناء ثم استحالوا وحوشاً ضارية، بعد أن ذاقوا الغدر على يد من كانوا يعدونه خيراً منهم.

ويمضي «فافنير» بغنيمته من الذهب، غير أن ذهبه لم يغنه شيئاً، فلم يكن ذا دهاء أو طموح يستطيع بهما أن يبني لنفسه «قوة مادية» مستعيناً بما يملكه من ثروة. لقد كان كل جهده، بعد أن حصل على الذهب ينحصر في أن يحول بين غيره وبين الاستيلاء عليه. من أجل ذلك توارى في كهف من الكهوف واستحال إلى تنين بفعل الخوذة السحرية، ووقف حياته على حراسة الثروة. وهكذا بات من هذه الثروة التي أصبح أسيرها كالسجان من سجينه. أو لم يكن أحرى به أن يطرح الذهب في أعماق الراين «ويبدل صورته بصورة حيوان ما - ولتكن صورة أقصر الحيوانات عمراً -

كى يستمتع على الأقل بعمر قصير تحت أشعة الشمس! على أن هذه الحال ليست غريبة علينا ولا مثيرة لدهشتنا، إذ العالم كله يزخر بأناس يستمرئون التضحية بأجل ما يملكون من عواطف ويطأون أقرانهم فى قسوة وغلظة من أجل أن يستأثروا بالثروة دونهم. وما إن تقع تلك الثروة فى أيديهم حتى يحسوا أنفسهم عاجزين كل العجز عن أن يفيدوا منها شيئًا بل ويعودون حيالها أشد من العبيد تعاسة».

وفى غمرة هذا الفرح بعودة «فرايا» ينسى الآلهة العملاق «فافنير» ولا يعودون يذكرونه، فيعلو «دونر» إله الرعد قمة صخرة وهو يدعو السحاب كما يدعو الراعى قطيع الماشية، وتستجيب السحب لندائه وتهبط إليه طائعة، وإذا هو يختفى وراء قطع السحب السوداء ويختفى معه الحصن.

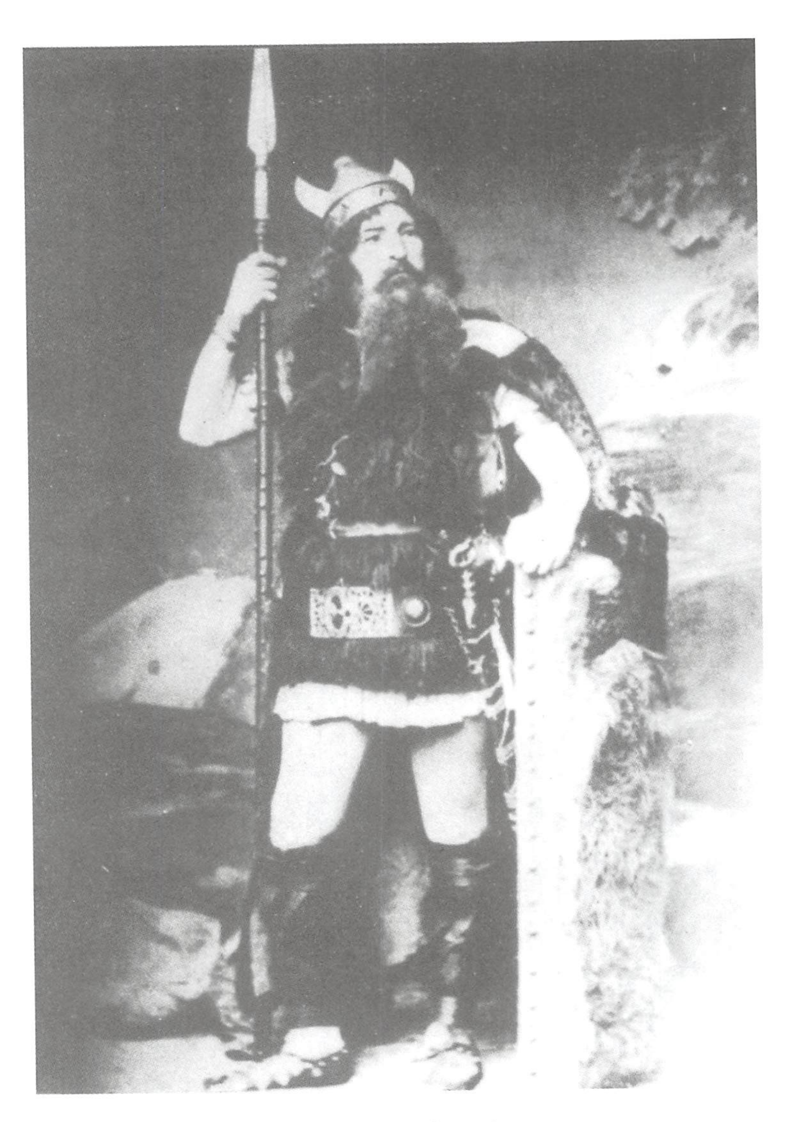
ويمس «دونر» الظلام بمطرقته مسة خفيفة، فإذا به يتبدد إلى كافة الاتجاهات، ويستحيل إلى خيوط من البرق منسابة. وما إن يصفو الجو حتى يبدو القصر فى أبهة رائعة وزينة كاملة وقد امتدت إليه قنطرة صيغت من قوس قزح قد أقامها الإله «فروه» فوق الأخدود. وفى جلال هذه اللحظة ترد على خاطر «فوتان» فكرة ذات شأن، وإذا هو يدرك ذلك اليوم على الرغم مما كانت تنطوى عليه نفسه من آمال فى قيام حكومة أساسها الفكر النبيل والحق والنظام والعدل أن ليس ثمة جنس فى هذا العالم له القدرة على أن يحقق مثل فوتان الأعلى تلقائيًا وبطريقة طبيعية ودون تدبر. وقد وجد أن «الألوهية» نفسها قاصرة كل القصور عن تحقيق ما تصبو إليه هى نفسها من مثل، وما كان فى مقدوره وهو كبير الآلهة أن يتحكم فى مصيرها، فلقد أجبر مرغمًا على أن يختار بين شرين، وأن يعقد صفقة مهينة غير رابحة ثم يتحلل منها بوسيلة أشد هوانًا. ولم يكف هذا، بل أحس فوتان أيضًا ثمن هذا الهوان ينساب من بين أصابعه، فلقد كلفه زواجه عينًا من عينيه، كما كلفه بناء قصره أن يجود بعواطفه ثمنًا له، وكلفه جهده فى أن يحتفظ بهذا وذاك شرفه. وهو أنى قصد يجد نفسه مغلولا بالأصفاد والقيود، فعماده قوانين زوجته «فريكا» وأكاذيب «لوكى»، ثم هو مجبر على أن يجارى هؤلاء الأقزام ليفيد من صنعتهم، ويمضى مع هؤلاء العمالقة ليفيد من قوتهم، ثم هو آخر الأمر يدفع الثمن لأولئك وهؤلاء نقدًا زائفًا. بالضيعة شأن الإله، إذن. ولكن قدرة الأم

الأولى على الإخصاب لم تكن قد نفدت بعد، والحياة التى انبثقت منها قد سارت دومًا فى تدرج متصل حتى بلغت الدرجات العليا، فمن هذه الضفدعة وذاك الثعبان ارتقت الحياة حتى انتهت فى رقيها إلى القزم، ومن هذا الدب وذاك الفيل انتهى النمو إلى العملاق، ومن هذا القزم وذاك العملاق كان الإله ذا الفكر وذا القدرة على الفهم والإدراك، الإله رب المثل العليا، ولكن كيف يمكن الوقوف عند هذا الحد فى الرقى؟ لم لا يمضى سلم الرقى من «الإله» إلى «البطل»: ذلك المخلوق الذى سوف يستحيل فيه فكر الآلهة الذى لا غناء فيه إلى إرادة نافذة، والذى سوف يشق طريقه قدمًا على الطريق السوى إلى الصدق والحقيقة، محطمًا قوانين «فريكا» وأكاذيب «لوكى» وقد أوتى قوة تبز قوة العمالقة، ورزق دهاء يفوق دهاء الأقزام؟ أجل لابد للأم الأولى «إردا»: من أن يفاجئها المخاض من جديد، فتعانى آلامه وتنجب أحد الأبطال يخلص العالم ويخلصه هو من قواه المحدودة ومن صفقته تلك المهينة. تلك هى الرؤيا التى ومض بها خاطره وهو يخطو إلى قنطرة قوس قزح داعيًا زوجته إلى أن تتبعه ليعيشا معًا فى «الفالهالا» بيت الآلهة.

وتأخذ الجميع روعة الفالهالا ما عدا «لوكى» فلقد عجز عن أن يدرك جمال هذا التوافق بين الآلهة والقانون. لقد كان «لوكى» يستهين بهؤلاء الآلهة وبمثلهم العليا وبتفاحهم الذهبى، وهو يقول لنفسه: «واخجلتاه، حين أمد يدى إلى هذه المخلوقات التى لا نفع فيها». كان يحدث نفسه بهذا وهو يمشى فى إثرهم إلى قنطرة قوس قزح، غير أنهم ما يكادون جميعًا يبلغون القنطرة حتى يرتفع نواح بنات «الراين» وهن يبكين ذهبهن المفقود، فيصيح بهن «لوكى» فى سخرية وقسوة: «أنتن يا من تسكن الماء، لقد طالما نعمتن بوهج الذهب على الأجساد، الآن فانعمن بوهج مجد الآلهة». ولكنه يسمع صوت الحوريات يجيب: «الحق كامن فى الأعماق والظلمة. أما ما يتوهج فى الأعالى من نور فهو الكذب».

وهنا تعبر الآلهة القنطرة إلى معقلها العظيم.

* * *



هوندنج (۱۸۷٦) : فالکیری (ص۱۲۸)

فاجنر الثورى

قبل أن أنهى شرحى لمسرحية «ذهب الراين» الموسيقية أرى لزامًا على أن أتحدث إلى القارئ عنها حديثًا قصيرًا.

هذه المسرحية هى أقل المسرحيات الأربع إقبالا من الجمهور، وسبب ذلك أن المشاهد الدرامية فيها تدور حول موضوعات هى أبعد ما تكون عن وعى الجمهور لا تدور أفراحه وأتراحه إلا حول شئونه الخاصة وشئون بيته، كما تنبع معتقداته وآراؤه السياسية من تقاليده وأوهامه. من أجل هذا لم تكن هذه المسرحية عنده إلا صراعًا حول خاتم بين ستة أشخاص من نسيج الخيال، صراعًا ملؤه اللؤم والخداع. وتضم المسرحية منظرًا طويلاً تجرى أحداثه فى منجم معتم رهيب تصحبه موسيقى غريبة كئيبة لا يومض فيها طيف شاب وسيم أو غادة هيفاء. وليس غير هؤلاء الذين رزقوا سعة الإدراك من يقوون على متابعة أحداثها، يفعلون هذا وهم يلهثون، إذ هم يرون فيها مأساة التاريخ البشرى كله كما يرون أهوال الأزمات التى يكابدها العالم هذه الأيام. ولقد أتيح لى فى مسرح بايرويت أن أرى جماعة من السائحين الإنجليز يهبون فى منتصف المنظر الثالث ويشقون طريقهم وسط المسرح المظلم يبغون الخروج مسرعين إلى غابة الصنوبر التى تغمرها أشعة الشمس، وذلك بعد أن قاسوا كثيرًا من الضيق والضجر اللذين حركهما فى نفوسهم «ألبريك»، كما رأيت أناسًا غيرهم ممن غلبهم التأثر والانفعال لأحداث هذا المنظر وقد ضاقوا ذرعًا لخروج تلك الجماعة من السائحين. ولقد كان خروج هؤلاء السائحين أمرًا طبيعيًا فإنهم لسوء الحظ لم يجدوا فترة للاستراحة بين مناظر هذه المسرحية يستطيعون خلالها أن ينجوا بأنفسهم. والجمهور الذى لا يعى كثيرًا من الأفكار العامة ولا يحس اهتمامات الفيلسوف أو السياسى بالجنس البشرى ليس فى وسعه أن يستمتع «بذهب الراين» من الناحية الدرامية، وقد يجد ما يعوضه

عن ذلك فى بعض المقطوعات الموسيقية العذبة التى تبدو أحيانًا من الروعة والعظمة بحيث تتيح له الخلاص من حين لآخر من ذلك الصراع القائم بين ألبريك وفوتان. ومن الخير لهذا الجمهور إذا كان فهمه للموسيقى وتذوقه لها على غرار إدراكه المحدود لمعانى الوجود ألا يدخل إلى المسرح أبدًا.

والآن ها نحن قد انتهينا معًا أيها القارئ الواعى إلى حيث سيقوم لا محالة واحد من الحمقى فيقطع علينا الحديث قائلاً: إن مسرحية «ذهب الراين» الموسيقية ليست إلا عملا فنيًا خالصًا. وما دار بخلد فاجنر أبدًا أن ينحى باللائمة والسخرية على طبقة حملة الأسهم وذوى القبعات العالية وأصحاب المصانع أو يتحدث عن الأعمال الصناعية أو الأمور السياسية، وأنه لم يشغل باله بهذه المشاكل كلها لا اجتماعيًا ولا إنسانيًا. وما أظننا فى حاجة إلى أن نناقش هذه الترهات، ومن اليسير أن نفندها بما نسوق من حقائق دامغة من حياة فاجنر نفسه.

ففى عام ١٨٤٣ أصبح فاجنر قائدًا لأوركسترا أوبرا درسدن براتب قدره ٢٢٥ جنيهًا استرلينيًا فى العام، على أن يكون له الحق فى الحصول على معاش. وكان هذا مركزًا ممتازًا فى حكومة سكسونيا ضمن له وظيفة ثابتة تتفق ومؤهلاته وهيأ له حياة راضية.

وفى عام ١٨٤٨، عام الثورات(*) عندما عجزت الطبقة الوسطى فى فورة سخطها عن أن توقظ السلطات الدينية والمدنية فى ذلك العصر لتتحرر من أسر التقاليد وأسر القانون فأخذت تناشد المسئولين الأخذ بمبادئ الأخلاق والنظر فى تعديل الدستور تعديلاً يحقق ما ينادى به الرأى الحر، لما عجزت تلك الطبقة عن أن تحقق هذا وحدها ولم تجد استجابة لما تطلب، حركت إلى جانبها الطبقة العاملة التى كانت تتضور جوعًا، وقامتا معًا بثورة مسلحة شهدتها درسدن سنة ١٨٤٩ . ولو أن فاجنر كان ذلك الموسيقى الذى لا ينشد غير متعته الخاصة، أو السياسى الذى لا يلقى بالا لغير ما

(*) المقصود هنا ثورات الاشتراكية بفرنسا أولاً ثم انتفاضة درسدن بألمانيا. (المترجم)

يرى، نعنى «فناننا» على الوجه الذى يراه كثير من النقاد والهواة، أى مخلوقًا على غرارهم يتصف بالكسل، لو أن فاجنر كان هذا الفنان ما وجد ثمة حافزا يدفعه إلى المشاركة فى ميادين الصراع السياسى فى ذلك العصر الذى عاشه وما زاد دوره فى ذلك عن هذا الدور الضئيل الذى قام به بيشوب[٢٥] فى حركة الإصلاح الدينى عام ١٨٣٢، أو عن دور ستيرند ال بنيت[٢٦] فى حركة المطالبة بحقوق العمال السياسية، أو حركة حرية التجارة[٢٧] ولكنا وجدنا فاجنر يتوجه إلى الملك ويرفع إليه رجاءه مستيئسًا ليحطم عن نفسه الأغلال ويستجيب لنداء الزمن ويؤدى الواجب المفروض على الملكية الحقة، فيقود شعبه فى حركته هذه للتحرر من تلك المظالم التى لا يقوى على احتمالها البشر. ترى ماذا كان إحساس الملك المسكين حين ذاك؟ لقد نصحه فاجنر، عندما بدأ الصراع، بأن ينضم إلى جانب الفقراء وهو جانب الحق، وأن يكون ضد الأغنياء والظلم.

وعندما أخفقت حركة التحرر كان هناك ثلاثة من الزعماء يجرى البحث عنهم ليلقوا جزاءهم هم: أوجست رويكل[٢٨] وكان صديقًا قديمًا لفاجنر أرسل إليه جملة من الرسائل المعروفة، وميكائيل باكونين[٢٩] الذى أصبح فيما بعد رسولا للفوضوية الثورية، ثم فاجنر نفسه الذى هرب إلى سويسره فى حين سيق زميلاه إلى السجن وبقيا فيه سنوات طويلة.

وما من شك فى أن فاجنر قاسى ماديًا واجتماعيًا من جراء ذلك، غير أن هذا كان له أثر فى راحة باله واطمئنان خاطره. ولقد قضى فاجنر اثنى عشر عامًا بعيدًا عن وطنه فى سويسره. ولقد فكر أول ما فكر فى أن يخرج «تانهويزر» فى باريس، ولكى يعرف الباريسيين بنفسه كتب رسالة عنوانها «الفن والثورة». وإن نظرة واحدة إلى تلك الرسالة كفيلة بأن تقنعنا بأن فاجنر كان يؤيد بعواطفه كلها الجانب الاشتراكى للثورة، وأنه كان متحررًا التحرر كله من قيود السلطة الدينية فى عهده. وقد بقى أعوامًا ثلاثة يصدر كتيبات يضم بعضها أبحاثًا لها قيمتها ومستواها الفكرى، غير أن تلك الكتيبات كانت دائمًا أشبه بمنشورات المحرضين، وكانت تتحدث عن التطور الاجتماعى والدين والحياة، والفن، وأثر الثروات. وفى سنة ١٨٥٣ نشر قصيدة «الخاتم»، وفى عام ١٨٥٤

أى بعد مرور سنوات خمس على ثورة درسدن أتم فاجنر تأليف موسيقى مسرحية «ذهب الراين».

وهذه الحقائق كلها مستقاة من الوثائق الرسمية المحفوظة إلى الآن فى ألمانيا وهى تلخص لنا أن فاجنر كان من «السياسيين الخطرين»، والكتيبات التى وضعها هى الآن ملك أيدى القراء الإنجليز بعد أن قام بترجمتها السيد آشتون إليس. وبعد؛ فقد يحاول من يعرف أننى اشتراكى أن يقنعك بأن تفسيرى لهذه المسرحية ليس إلا إقحاماً لاشتراكيتى على أعمال فنان استخلص قصة فارغة من بطون الأساطير ليصنع منها أوبرا. لو لقيت من يقول لك هذا فلا تلق بالا إليه وثق بأنه جهول.

والآن أيها القارئ، إذا كنت توافقنى فيما أرى من أن «ذهب الراين» مسرحية موسيقية رمزية فلا يفوتنك أن هذا اللون من التأليف لا يكون قوى الأثر إلا إذا كتبه مؤلف تنقصه الموهبة الدرامية، وفى هذه الحال لا يقرؤه أحد. غير أن ثمة طريقة واحدة لتحويل فكرة ما إلى عمل درامى، وذلك بأن تضع على المسرح شخصاً تتسلط عليه هذه الفكرة، على أن يكون مع هذا ممتلئاً بكل الدوافع البشرية الإنسانية التى تجعله شبيهاً لنا وقريباً منها، وعندها فإنه يثير اهتمامنا. أن «بنيان»[٣٠] لم يحاول فى روايته «طريق الحاج» – ما حاوله المقلدون من النكرات – أن يصور المسيحية والشجاعة فى صورة شخص ما، ولكنه كان يضع حياة المسيح فى قالب درامى وكذلك الإنسان الشجاع. وعلى الرغم من أنى قد بينت أن «فوتان» يمثل الألوهية والملكية، وأن «لوكى» يمثل المنطق والخيال دون إرادة حية، أو «عقل بلا قلب» كما يجرى القول الشائع، إلا أننى مع ذلك أجد أن «فوتان» هو رجل الحق والأخلاق من وجهة النظر الدينية، وأن «لوكى» يمتاز بالمرح وحضور البديهة كما نراه ذكياً خصب الخيال ساخراً. أما «فريكا» التى تمثل قانون الدولة فهى لا تأخذ صفتها الرمزية فى «ذهب الراين» أبداً، وما زادت على أنها زوجة «لفوتان» وشقيقة «لفرايا»، بل هى تناقض رمزيتها حين تتغاضى عن كل ما صدر من فوتان من خبث وتدليس، وهذا التغاضى هو نفسه ما يفعله قانون الدولة. ولكن ليس علينا أن ننقذ الرمزية عن طريق التلاعب إذ إن مكان فريكا من المسرحية الرمزية لا يتضح قبل أن تعود إلى الظهور فى المسرحية التالية «فالكيرى»، ولكن ثمة

اعتبارا واحدا سوف يظل مصدر حيرة للمتفرج إلا إذا حذرناه منه أو كان هو نفسه متحرراً منه بطبيعته وسليقته. فبين مراتب المخلوقات القديمة كانت الشخصيات الخارقة للطبيعة تصور على أنها أسمى من الإنسان خيراً وشرا، أما فى المراتب الإنسانية الحديثة التى يؤمن بها فاجنر فالإنسان هو الأسمى. فمن المفروض فى «ذهب الراين» أن الإنسان لم يظهر بعد على الأرض، وأنه ليس ثمة إلا أقزامًا وعمالقة وآلهة. الشىء الخطير أنك تخال لأول وهلة أن الآلهة - على أقل تقدير - أعلى مرتبة من الإنسان، ولكن هذا غير صحيح، بل العكس هو الصحيح، فإن العالم كما تروى القصة ينتظر ظهور «الإنسان» لينقذه من الحكومة العرجاء الشوهاء التى تتمثل فى الآلهة. وإذا ما اتضحت لك تلك الحقيقة كانت الرمزية سهلة واضحة فليست العمالقة والأقزام والآلهة فى الحق إلا الصور الدرامية لطبقات ثلاث من الناس هم: أصحاب الغرائز الناهبون الجشعون الشهوانيون، وأولو الصبر والكد الأغبياء الموقرون من عباد المال، ثم أهل الفطنة والحكمة والمبادئ الخلقية وأصحاب المواهب الذين يبتدعون نظم الحكم ويتولون أمور السياسة والدين. ومن القصة نعرف أن هناك طبقة واحدة أرفع شأنًا من الطبقة الأخيرة التى تمثلها الآلهة ألا وهى : «طبقة الأبطال».

ومن الواضح تمامًا، وإن كان ربما لم يخطر لك على بال، أن رجال الجيل القادم من الإنجليز لو كانوا كلهم قادة مثل يوليوس قيصر، فلسوف تندثر لا محالة كل معالمنا السياسية والدينية والأخلاقية، أما ما هو أقدر من هذه على البقاء من آثار الحاضر فسوف تبقى كما بقيت النصب الحجرية العتيقة، والمعابد والأبراج المستديرة المتخلفة عن حضارات غابرة، ولسوف تصبح آثاراً وتراثًا لنظام اجتماعى بائد من العسير تفسير ما ترمز إليه، ولن يجشم القياصرة أنفسهم مشقة القضاء على تلك الوسائل وهذه الأساليب التى تتصل بطقوسنا الدينية وتتصل بكنائسنا، بل لن يعيروها غير هذا الاهتمام الذى يبديه عضو فى الجمعية الملكية وهو يحيى أحد أعيان الريف الأثرياء برفع يده فى تثاقل إلى قبعته، أو وهو يصغى شارد اللب إلى قسيس القرية وهو يلقى عظاته. وهذا الذى وصفناه لك لابد من حدوثه يومًا فى مجتمعنا ما بقيت الحياة تندفع إلى تنظيم أعلى كدأبها منذ القدم. وكما يبدو الكثير من الإنجليز

بالقياس إلى سكان الغابات الاسترالية، كذلك ستكون حال الرجل العادى فى المستقبل بالقياس إلى يوليوس قيصر،، فليتأمل رجل فى أواسط العمر هذا الاحتمال وليقدر ما حل خلال جيل واحد بقوانين العقيدة التى كان آباؤه يعدونها خالدة، بل لندعه يصور لنفسه ما حل بالشكوك وخواطر الإلحاد التى ساورته إبان شبابه. (أذكر مثلا النقد الذى وجهه الأسقف كولينسو إلى الأسفار الخمس من توراة موسى!) سوف يأخذ فى إدراك حقيقة بعينها ألا وهى أن رجل الغد سوف يطرح جانبًا الكثير من علم اللاهوت وعلم القانون الهمجيين اللذين نعيش فى ظلهما الآن. إن «باكونين» ذلك القائد الثورى بمدينة «درسدن» الذى فر معه «فاجنر» عام ١٨٤٩ قد وضع فيما بعد برنامجًا - كثيرًا ما يثير فزعًا مصدره الغباء - للقضاء على كل النظم الدينية والسياسية والقضائية والمالية والقانونية والعلمية وغيرها، ليتيح للإنسان أن تبقى إرادته حرة تتبين سبيلها. ولقد كانت نفوس المجاهدين السابقين تتقد حماسة وأملا فى ذلك الحين كى ترقى بالإنسان وتمنحه الاحترام الجدير به أو تحرره من تلك العادة اللازمة له، عادة خضوعه فى استكانة لمثل عليا وهمية يصورها له خياله وما دأب عليه من نسبة الخير الناجم فى اطراد عن تلك الطاقة الحية فى نفسه إلى قوة عليا فى عالم السموات، ثم جعله من التضحية بالنفس صنمًا يعبد كى يبرر جبنه.

وسنرى بعد فى مسرحيات «الخاتم» الموسيقية ظهور «البطل» الذى يقضى على الأقزام والعمالقة والآلهة، غير أننا لا ننسى فى الوقت عينه أن الألوهية عند فاجنر معناها العجز والتواكل، على حين أن الإنسان عنده يعنى القوة والنزاهة. وقبل هذا وذاك، علينا أن نعرف حقيقة مهمة تعيننا على استساغة كثير من مواقف القصة، وهى أن الإله لتشوقه إلى حياة أعلى وأكمل يود فى قرارة نفسه لو ظهرت قوة أعظم منه دون أن يدرى أن أول عمل لها سيكون القضاء عليه هو. وفى خضم هذه الأفكار الهادفة إلى آماد بعيدة، من الطريف أن نرى فاجنر بما تأصل فيه من احتفال بمقتضيات الحرفة المسرحية على عهده يسوق إلينا مؤثرات، إن تراءت لنا اليوم بدائية عتيقة، فقد كان مع هذا يؤديها فى حذق وحماسة وكأنها ذروة إلهامه. فعندما ينتزع

فوتان الخاتم من ألبريك تصدر عن القزم صرخة مسرحية مفزعة، المفروض أن يجمد لها الدم فى العروق، وتهز المسرح وكأنها اللعنة يستنزل بها على كل من يملك الخاتم فيما بعد، الهم والخوف والموت. ولقد كانت العبارة الموسيقية التى صحبت هذه الصرخة بالقياس إلى آذان منتصف القرن الماضى خدعة هارمونية ميلودية، ولو أن تقادم الزمن قد سلبها الآن ما تثيره من فزع. وتتردد العبارة نفسها من جديد عندما يصرع فافنير أخاه فاصوت، كما تتكرر أيضًا مع كل مرة يكون الخاتم فيها سببًا فى موت من يحوزه. وليس من تبرير لهذه الحادثة غير أنها حركة مسرحية مثيرة للعواطف، فإذا غصنا إلى الأعماق وجدناها حركة سطحية تدعو للحيرة، إذ إن الخراب الذى يؤدى إليه السعى وراء الثورة لا يستلزم لعنة أو صرخة تكشف عنه، كما أنه لا معنى لمنح ألبريك قوة إلهية فى هذا المجال.

فالكـــيرى

قبل أن يرفع الستار لتبدأ مسرحية «فالكيرى» الموسيقية دعنا نذكر ما جرى منذ هبط الستار على مسرحية «ذهب الراين» الموسيقية. هذا حديث سوف يسوقه أشخاص الدراما أنفسهم، وإن كان لن يجدينا حديثهم كثيراً، فهو يدور بالألمانية التى لا نفهمها جميعاً فى أغلب الظن. ففوتان لا يزال فى حصنه الذى بناه له العمالقة يحكم العالم فى جبروت وعظمة، وإلى جانبه زوجته «فريكا» غير أنه مع ذلك لا يضمن لحكمه بقاء؛ فقد يقع ألبريك فى لحظة على وسيلة تمكنه من الاستيلاء على الخاتم فيستخدمه إلى أبعد غاية ما دام قد تحرر من عاطفة الحب، أما فوتان فليس فى مقدوره أن يتنكر للحب كما تنكر ألبريك، فعلى الرغم من أنه يرى أن الحب ليس أهم ما يحتاجه فهو يراه أسمى من الذهب وإلا لما استحق أن يكون إلهًا. هذا إلى أن قوة «فوتان» وهيمنته على العالم كما رأينا تساندها قوانين تشد أزرها العقوبات، وكان لزاماً عليه هو نفسه أن يخضع لهذه القوانين، فإن الإله الذى يخرج على ما شرعه من قوانين يساند الحقيقة القائلة: بأن التزام القانون والإذعان له ليسا أعلى مراتب السلوك، وفى هذا ما يقضى عليه كزعيم روحى ومشرع قانونى. ومن أجل هذا لم يستبح لنفسه أن ينتزع الخاتم من فافنير دون أن يجد سنداً من القانون، وإن انتهى إلى إقناع نفسه بالتحرر من الحب.

وفى غمرة الشعور بالقلق هداه فكره إلى أن يحيط نفسه بحرس خاص من الأبطال، فإذا هو يدرب بنات حبه ليكن فالكيرات أى فارسات، عليهن أن ينزلن إلى ميادين الحرب ويأتين إلى «الفالهالا» مثوى الآلهة بأرواح أشجع الشجعان ممن يسقطون صرعى المعامع. وهكذا شد أزره بجيش محارب، ولقن الفارسات بمعاونة لوكى أمهر المقنعين فى الجدل المنطقى عقيدة الإيمان الميتافيزيقى والمثالية التى تدعو إلى التضحية بالنفس، وكلها أشياء توهمنها من جوهر ألوهيته على حين أنها فى الحقيقة أداة ترضى فيه حب السلطة،

ذلك الحب الذى هو فى الحقيقة موطن الضعف القاتل فيه، وبهذا ضمن «فوتان» تعصبهن فى الولاء لحكمه. غير أنه كان على يقين بأن هذه النظم، على الرغم من ادعاءاتها الأخلاقية، جديرة أن تخدم أهداف طاغية تملؤه الأنانية والطموح أكثر مما تخدم مستبداً على شيء من الصلاح. وكان يعلم أن ألبريك إذا ما قوى على أخذ الخاتم من «فافنير» فإنه سوف يكتب له التفوق فى يسر على الفالهالا، هذا إن لم يتقدم من فوره لشرائه كما تشترى الأعمال الناجحة. والأمل الوحيد إذن لأن تستقر له الأمور هو أن يظهر فى العالم بطل ينهض بالقضاء على «ألبريك» ويستخلص الخاتم من «فافنير» دون أن يدفعه إلى ذلك «فوتان» دفعاً غير مشروع، فإذا ما انتهى إلى ذلك انتهت أسباب القلق وفق اعتقاده إذ لم يكن يحسب البطولة بعد قوة تناوئ الألوهية، ثم هو من فرط شوقه إلى «المنقذ» لم يكن يخطر بباله أن أول مغامرة «للبطل» لابد وأن تستهدف القضاء على الإله وشريعته كى يفسح السبيل لإرادة البطولة.

إن «فوتان» يحس إحساساً حقيقياً بأن نواة مثل هذه «البطولة» تكمن فى جوهره الإلهى، وأن «البطل» لابد منبثق عنها. من أجل هذا مضى يتجول على قدر استطاعته بعيداً عن زوجته «فريكا» وعن «الفالهالا» طلباً للحب، وبحثاً عن «الأم الأولى» ذات الإنجاب الخصب، تلك التى جعلت منه إلهاً والتى تتمثل فى الفكر الباطن، هذه الأم لم تلبث أن ولدت من جديد فى شخص ابنة له لا يدنسها طموحه ولا تخضع لوسائل حكمه ولا تعنى بتحالفه مع «فريكا» و«لوكى».

لقد كانت هذه الابنة «فتاة الفلكيرى» برونهيلده بمثابة إرادته الصادقة وذاته الحقة كما كان يعتقد، وكان فى مقدوره أن يكاشفها بما لا يحق له أن يكاشف به أحداً، فهو عندما يتحدث إليها فكأنما يتحدث إلى نفسه. غير أن «برونهيلده» ما كانت لتستطيع أن تنجب بطلا إلا إذا اتصل بها رجل من سلالة «فوتان». ويمضى «فوتان» فى تجواله بعيداً باحثاً عن الحب فيلقى امرأة من بنى البشر تلد له توءمين ولداً وبنتاً. ويباعد الأب بين توءميه، ويدع ابنته تقع فى أيدى قبيلة من القبائل التى تسكن الغاب، وعندما تشب الابنة يزفها أهل القبيلة إلى زعيم عات قاس يدعى «هوندنج»، أما ابنه فيصحبه

معه إلى حيث يعيشان كما تعيش الذئاب ويضفى عليه تلك القوة التى لا يستطيع إلا إله أن يمنحها أحداً، القدرة على أن يفعل ما يشاء دون أن يحس للسعادة فيما يفعل طعماً، وهو بعد أن يعده هذا الإعداد المفزع يخلفه ويمضى ليشهد عرس ابنته «سيجلنده» و«هوندنج». وإذا هو يدخل منزل «هوندنج» وعلى كتفيه عباءة الرحالة الزرقاء وعلى رأسه قبعة عريضة قد انحدر مقدمها فأخفى عينه العوراء، ويواجه شجرة هائلة تقوم وسط الدار، فيستل سيفه ودون أن ينبس بكلمة يغمده فى الشجرة فينفذ فيها إلى المقبض فلا يستطيع أحد من بعد أن ينتزعه من الشجرة إلا بطل.

عندها يخرج فى صمت كما دخل فى صمت وقد ضل عن الحقيقة القائلة: إن ما من سلاح تصنعه الألوهية قادر على أن يهيىء لوجود «البطل الإنسان» الحق. وما استطاع «هوندنج» ولا ضيف من ضيوفه قلقلة السيف من مكانه، فبقى حيث هو ينتظر اليد التى قدر لها أن تستخرجه.

هذه هى الأحداث التى مرت مع الأجيال فيما بين قصة «ذهب الراين» ومسرحية «فالكيرى الموسيقية».

* * *

الفصل الأول

عندما نجلس هذه المرة متطلعين فى لهفة إلى الستار لا نسمع صوت ذلك الهدير المنبعث من أعماق الراين، ولكنا نسمع صوت هطول المطر فى الغابة تصحبه دمدمة العاصفة التى تعلو شيئًا فشيئًا حتى تشبه الزئير، ثم تستحيل بعد أن تتجمع صواعق مدمرة. ويرتفع الستار، بعد أن تهدأ العاصفة فنجد أننا فى بيت لا نخطئ التعرف عليه. ففى وسط البيت شجرة ضخمة، والمسكن يدل على أنه لزعيم جبار شديد. وينفتح الباب ويدخل رجل منهوك القوى قد صقلته المآسى، ويقع نظر «سيجلنده» عليه متمددا أمام المدفأة وقد أخذ يروى لها أنه قادم من معركة، وأن سلاحه كان لا يوائم ذراعيه قوة، فما لبث أن تكسر جميعًا فى يديه، وعندها اضطر أن يفر، وهو الآن يبغى أن ينال حظًا من راحة وشيئًا من شراب ثم يمضى لتوه، فما يريد أن يجلب تعاسة على المرأة التى تسدى له العون، وهنا يتبين أن سيجلندة هى الأخرى شقية فيربط هذا الشقاء بينهما بعاطفة قوية متبادلة. وحين يصل الزوج يتبين هذا الشعور المتبادل بين زوجه وبين هذا الغريب، ويتبين فوق هذا شبهًا يجمع بينهما. فأعينهما معًا تشع بوميض كذلك الوميض الذى تشع به عينا ثعبان. ويجلس الثلاثة إلى المائدة ويأخذ الغريب فى سرد قصته التعسة: فهو ابن لفوتان وما كان يعرفه إلا باسم وولفنج من سلالة الفولسنج، وأن أول شىء يذكره من حياته أنه عاد يومًا مع أبيه من رحلة للصيد فوجدا بيتهما قد دمر، كما وجدا أمه مقتولة وأخته التى ولدت معه مخطوفة. فعلت ذلك كله قبيلة تدعى «نيدنج» فخرج هو وأبوه «وولفنج» ليأخذا بثأرهما من تلك القبيلة، ومضت الأيام فإذا أبوه يختفى دون أن يترك وراءه من أثر يدل عليه إلا فراء ذئب. وهكذا وجد فتى «الفولسنج» نفسه وحيدًا يشقى بعداء كثير من الناس له، كما وجد أن سوء طالعه يصحبه أنى حل، لا يسلم من ذلك صديق. وكان آخر ما ابتلى به الفتى أنه قتل أخوين هما بأن يزوجا أختيهما عن غير رغبة منها.

وكانت نتيجة ذلك أن قبيلة الفتاة ذبحتها وولى الفتى هارباً من الموت بأعجوبة. وكان حظه هذه المرة أكثر تعثراً مما كان يخال، فلقد اكتشف أن «هندنج» الذى أوى إلى بيته كان من هذه القبيلة التى ينتمى إليها الأخوان القتيلان، وأنه لابد أن يثأر لهما. وقال هندنج إن عليه أن يلقاه مع صباح الغد فى صراع ينتهى بالحياة أو الموت بسلاح أو بغير سلاح. وأمر الزوج زوجته بأن تأوى إلى فراشها ثم لحق بها فى غرفة النوم بعد أن حمل رمحه معه. وبقى الغريب التعس راقداً على الأرض بجوار المدفأة سابحًا فى تأملاته، وما وجد شيئًا يسرى به عن نفسه غير ذلك الوعد الذى سمعه عن أبيه وهو أنه لابد واجد سلاحاً يوائم ذراعيه قوة، وذلك عندما يحس الحاجة الملحة إلى هذا السلاح. وتنعكس على مقبض السيف الذهبى المغمد فى الشجرة وهجة من وهجات النار قبل أن تخمد، غير أنه لا يراها وتخمد النار ويخيم الظلام على المكان كله.

وتعود الزوجة بعد أن أسلمت زوجها إلى النوم بفعل مخدر وتقص على الغريب قصة الرجل ذى العين الواحدة الذى ظهر عند زواجها من هذا الذى أكرهت على الزواج منه، ثم أخبرته بقصة هذا السيف المغمد فى الشجرة، وقالت له إنها كانت تحس دائمًا بأن شقاءها سوف ينتهى بين ذراعى «البطل» القادر على أن ينتزع السيف من موضعه. وعلى الرغم من أن الغريب تردد بادئ ذى بدء فى أن ينتزع السيف لما يحسه من سوء طالعه، إلا أنه لم يخالجه شك ولا نازعته ريبة فى قوته ومصيره، وإذا هو يمنح المرأة حبه، وإذا هو ينعم بين أحضانها بمتعة الليل والربيع... الربيع الذى بدأ يشرق بجماله وسحره. وسرعان ما يتبين الغريب بعد أن يتكاشفا الأسرار أن المرأة إنما هى أخته التى ولدت معه والتى اختطفتها قبيلة الغاب، وإذ ذاك يحس الغبطة تملأ عطفيه فقد أدرك أن سلالة «الفولسنج» الباسلة، لن تفنى ولن تفسدها مصاهرة دنيئة أو تضعفها سلالة حقيرة. ثم نادى السيف «نوتونج» وانتزعه من مكانه من الشجرة وقدمه هدية الزفاف إلى أخته صائحًا: «فلتكونى لأخيك زوجة وأختًا معًا، ولتنسلى نسلا من الفولسنج»، ثم ضمها إلى صدره على أنها رفيقة حياته التى أهداه إياها الربيع..!

* * *



سیجلنده (۱۸۷۶): فالگیری (ص۱۳۰)

الفصل الثانى

وإلى هنا يبدو أن ما رسمه «فوتان» يمضى بنجاح. ومن فوق الجبال يصيح بابنته «برونهيلده» فارسة الحرب - ابنته من الأم الأولى - ويأمرها «فوتان» أن تستوثق من أن «هندنج» لابد مقتول فى المعركة المرتقبة. يفعل هذا دون أن يحسب حساب زوجته «فريكا» إذ ما عسى هذه الزوجة أن تقول - وهى تمثل قوة القانون - عن هذين الزوجين غير الشرعيين بعد أن طرحا القانون جانبًا وارتكبا جريمة مزدوجة هى الزنا بين أخ وأخته. ومن اليسير على البطل ألا يأبه للقانون، ومن اليسير عليه أن يضع إرادته موضع القانون، ولكن هل للإله أن يبرئه من الخطأ بينما لا سلطان للإله إلا فى ظل القانون؟ لقد انتهى إلى «فريكا» ما كان بين فتى «الفولسنج» و«سيجلنده» فارتعدت فزعًا وانفجرت غاضبة وطلبت أن يوقع عليهما العقاب. وعبثًا حاول فوتان أن يستميلها إليه محتجًا بأن الضرورة القصوى هى التى أملت عليه ذلك لتشجيع البطولة ولكى يضمن لحرس «الفالهالا» البقاء. غير أن اعتراضه يجر عليه اللوم، إذ يجد نفسه وقد اعتدى على حرمة القانون وجال فى ربوع العالم لينجب فارسات الحرب وأجراء الذئاب ومن على شاكلتها. ولقد رأى نفسه يائسًا مغلوبًا على أمره وهو يجادلها، فلقد كانت فريكا على حق عندما قالت له: إن نهاية الآلهة قد بدأت يوم أن أنجب «فوتان» «البطل» «فولسنج». من أجل ذلك كان من الواجب القضاء عليه فى غير رحمة إنقاذًا للآلهة. ولم يملك «فوتان» أن يعترض، فقد كانت فريكا تهيمن على العالم بقوتها الإلهية لا بحكمتها وفكرها، وكان لابد «لفوتان» أن ينادى «برونهيلده» وأن يلغى تعليماته الأولى ويأمر بأن تكون نهاية الصراع غلبة «هندنج» على فتى «الفولسنج» وقتله.

غير أن ثمة مشكلة أخرى تتكشف، فلقد كانت «برونهيلده» هى الإرادة الخفية والعقل الباطن للألوهية، وهى الأمل فى الرقى من حياة سامية إلى أخرى أسمى،

هى فى الواقع الجوهر الإلهى للحياة الأولى، ذلك الجوهر الذى لا ينفصل عنها إلا عندما تغش نفسها بالالتجاء إلى الملكية أو الكهنوتية بغية السلطة الدنيوية الزائفة. وسرعان ما أطاعت «برونهيلده» الإله «فوتان» دون التواء؛ إذ هى «فلكيرة» وظيفتها اختيار الأبطال، وعملها معدود من أقدس الأعمال وأكثرها شجاعة فى مملكته، ولو لم تكن بمنزلة الإرادة منه لما حدثها بذلك الحديث الذى أخفاه عن زوجته، فلقد استمعت إليه وهو يقص عليها قصة «ألبريك»، كما استمعت إليه وهو يحدثها عن ذلك الإلهام الذى هبط عليه ينبئه بظهور بطل. وتؤمن «برونهيلده» بهذا الإلهام، غير أن القصة ما تكاد تشرف على نهايتها حتى تعرف «برونهيلده» أن عليها أن تطيع «فريكا» وأن تعين تابعها «هوندنج» على تحطيم البطل. وتتردد برونهيلده بادئ ذى بدء، فيلح عليها «فوتان» وهو يظهر لها الوعيد، وأنه سوف يصب عليها غضبه إلى أن تخضع وتصدع بالأمر.

ثم يأتى سيجموند فتى «الفولسنج» فى إثر عروسه وأخته التى فرت إلى الجبل فى ثورة من الرعب والفزع حين رأت أنها كانت السبب فى وصم بطلها بالعار، وفيما هى مستلقية بين ذراعيه مسترخية القوى فاقدة الشعور تبدو «برونهيلده» منذرة مهددة فى هيبة ووقار وداعية له بأن يمضى معها ويترك الأرض، ويسألها إلى أين فتجيبه: إلى «الفالهالا ليأخذ مكانه بين الأبطال». ويسألها أهو واجد أباه هناك؟ فتجيب: بلى وسوف تكون عذارى الأشواق الجميلات فى لقائه. ويسأل أهو ملاق أخته هناك؟ فتجيب: لا. وهنا يقول: إذن فلن أصحبك.

وتجهد فى إقناعه بأن هذا العناد لن ينفعه، ولكنه بطل ومن العسير أن يقتنع ومن الصعب أن تلين قناته، وهو إلى هذا يحمل سيف أبيه، ثم هو لا يخشى لقاء «هندنج». ولكن حين تخبره «برونهيلده» أنها رسولة أبيه إليه وأن سيف الإله لن يغنى عنه فى المعركة شيئًا يرضى بمصيره المحتوم، غير أنه يطمع فى أن يكون هو الذى يصنع بيديه هذا المصير لنفسه ولأخته معًا. وذلك بأن يذبحها أولا ثم يقتل نفسه ثانيًا بضربة من سيفه يمضى بعدها إلى الجحيم بدلاً من أن يمضى إلى «الفالهالا».

كيف كانت برونهيلده – وهى من هى – مستطيعة أن تختار بحرية جانبًا تنحاز إليه فى صراع يدور بين البطل سيجموند وبين هندنج تابع فريكا؟

إنها لا تلبث أن تلقى بأوامر فوتان فى مهب الريح مدفوعة بغريزتها، وتستحث «سيجموند» على قتال «هندنج»، وتقطع على نفسها عهداً بأن تحميه بدرعها. ويدوى نفير «هندنج» فيتحفز «سيجموند» مستحضراً حواسه للقتال ويلقى غريمه ودرع «فالكيرى» أمامه يحميه، وما يكاد «سيجموند» يضرب عدوه بسيفه حتى يتحطم هذا السيف على رمح «فوتان» الذى يظهر فجأة بين الغريمين، ويسقط «سيجموند» أول قتيل من الأبطال، وسلاح «هندنج» عند القانون مغمد فى صدره. وتفر «برونهيلده» بعد أن تجمع حطام السيف وتحمل معها «سيجلندة» على ظهر جوادها. وفى ثورة من الغضب المريع وبحركة من يده يقتل «فوتان» «هندنج» ثم يسرع فى إثر ابنته العاصية.

* * *

الفصل الثالث

على قمة صخرية استوت أربع من فتيات الحرب «الفلكيرات» ينتظرن مقدم الباقيات، وسرعان ما تصل هؤلاء تركض بهن خيولهن بين طبقات الجو، وقد حملت كل منهن أمامها على السرج شهيداً من الأبطال الذين وقعوا فى ميدان القتال. وأخيراً تصل «برونهيلده» وحدها تحمل نصيبها: امرأة على قيد الحياة. وعندما تعلم أخواتها الثمان أنها عصت مشيئة «فوتان» لا يجرؤن على أن يقدمن لها عوناً. وأخذت برونهيلده تستحث سيجلنده وتدفعها لبذل شيء لإنقاذ نفسها، مذكرة إياها أنها حامل؛ وأن فى بطنها بذرة «بطل»، وأن عليها أن تتهيأ لكل شيء وألا تثقل على نفسها حتى لا تجهض. وامتلأت نفس «سيجلنده» بالفرح وفاضت بالسرور وجمعت بين يديها حطام السيف وهربت به إلى الغابة. عند ذلك يصل «فوتان» فيأمر بناته بأن ينصرفن؛ فيهرولن جميعاً غير «برونهيلده» التى تبقى وحيدة.

وهنا تبدأ اللحظة الأولى بين لحظات لا مفر منها، ولم يكن «فوتان» يحسب لها حساباً. فلقد دعمت الألوهية سلطانها وبسطت على العالم نفوذها عن طريق كنيسة قوية، وجمعت الناس على طاعتها عن طريق التحالف مع القانون الذى تسانده نظم الدولة بأسلحتها وما وراء الأسلحة من عقول مفكرة. ولقد ارتضى «فوتان» هذا الحلف بين القانون والكنيسة ليحول بين القوة المادية وبين أن تطغى. بل لقد ابتنى فوتان – هذا الحلف – أساساً من أجل تلك الروح التى تحل فيه والتى كان جل همها أن تجعل أسمى الأمور أكثر سمواً، وأحسنها أوفى حسناً. وها هى ذى «برونهيلده» التى هى روحه قد انفصلت عنه وبدأت سعيها لتحطيم حليفه الذى لاغنى له عنه، ألا وهو مشرع القانون «فريكا». إذن فما السبيل إلى تجريد هذه الثائرة من سلاحها؟..

إنه لن يستطيع قتلها إذ هى لا تزال روحه العزيزة عليه، غير أن عليه أن يخفيها ويسجنها ويخرسها عن أن تنطق، وإلا فسوف تقضى على الدولة وتدع الشرائع دون حماية، والويل إذن للنظام القائم من الفوضى والدمار ما لم تزل عن «برونهيلده» صفة الألوهية لتولد مرة ثانية على شكل روح البطل. وإلى أن يحدث هذا كيف يتسنى حماية العالم؟ الآن بدأ «فوتان» يحس الحاجة إلى عون «لوكى». إن هذا العون هو الذى ينبغى - خدمة لأسمى المبادئ - أن يخفى الحقيقة.

إذن فليحط «لوكى» قمة الجبل بما يشبه النار المتأججة، ولنر بعد من يجرؤ على اقتحام النار لإنقاذ «برونهيلده». وإذا ما حاول إنسان أن يقرب تلك النار غير هياب ولا وجل فلسوف يرى عند ذلك أنها نار كاذبة، فهى ليست غير خداع للبصر وسراب من اليسير عليه أن يجوس خلاله وعلى ظهر حقيبة من البارود دون أن يخشى شيئًا. لتكن هذه النار رمزًا للرعب والفزع حتى لا يقرب منها إلا «بطل» يظهر على الأرض فى الوقت المرتقب، وعند هذا تنتهى المشكلة.

ويمضى «فوتان» عن «برونهيلده» كسير القلب بعد أن يسلمها لنوم عميق وبعد أن يغطى جسدها بدرعه الطويلة، ثم ينادى «لوكى» الذى يجىء وسط ستار من نار يغشى قمة الجبل، وبعدها ينصرف «فوتان» عن «برونهيلده» انصرافًا لا عودة بعده.

ومن حسن الحظ أن الرمز هنا ليس جليًا جلاء تامًا للأجيال الناشئة من طبقاتنا المثقفة كما كانت الحال فى النصف الثانى من القرن الماضى، فلو أن طفلاً صغيراً فى الأيام الغابرة ساور صدقه المطلق فى تعاليم الكنيسة شك، حتى ولو كان هذا الشك مجرد سؤال مثل: لم لم يطلب «يوشع» إلى الأرض أن تقف عن الدوران بدلاً من أن يطلب إلى الشمس أن تقف فى الفضاء؟ أو لو أن هذا الطفل شك فى أن يكون حلق الحوت من السعة بحيث يسمح بابتلاع يونس، لسمع على الفور من ينهره قائلاً: إن شكه هذا سيعرضه بعد موته لعذاب أزلى مخيف حيث يصلى أبد الآبدين سعيراً فى بحيرة من الكبريت المصهور. غير أنه من العسير أن نسمع أو نقرأ اليوم مثل هذا الكلام دون أن ننفجر ضاحكين، وإن يكن ثمة ملايين من الجهلاء والسذج لا يزالون

يلقنون أولادهم هذا الهراء. ولقد كانت الطبقة الحاكمة والمفكرة أيام طفولة «فاجنر» تتكتم حقيقة معينة ولا تفشى سرها، وهى أن نيران الجحيم ليست إلا خرافة مبتدعة يراد بها إخضاع الجماهير وتخويفها، كذلك كانت النيران الكاذبة التى صنعها «لوكى» حقيقة يخافها الناس جميعًا فى تلك الأيام فيما عدا قلة من الأفذاذ ذوى القوة المتميزة والفكر التقدمى الجرىء. وإلى ما بعد ثلاثين عامًا من طبع قصائد مسرحيات «الخاتم» الموسيقية لتوزع بين الخاصة على نطاق ضيق، نجد «فاجنر» يلتمس المعاذير لنفسه لأنه لم يقطع بنفى الخرافات التى شاعت فى عصره، ثم يمضى ليعتذر قائلاً: إن ذلك كان جديرًا أن يوقعه بين براثن الاضطهاد.

ولا يزال فى إنجلترا عدد كبير من الناخبين المحترمين يعبدون الشيطان ويقدسون نيران لوكى التى هى من عبادته الركيزة، ولم يحدث أن ملكت حكومة ما من الضمير الحى أو الشجاعة ما يحملها على إلغاء قوانيننا الفظيعة، هذه التى تعاقب على «الكفر».

* * *

سيجفريد

أدركت «سيجلندة» الغابة تحمل فى أحشائها ابن البطل وفى قبضتها حطام سيفه، فلجأت إلى حانوت حداد قزم حيث وضعت طفلها، ومن ثم فارقت الحياة، وما كان هذا القزم غير «ميمى» أخ «ألبريك» الذى سبق أن صنع له الخوذة السحرية. وكان هم «ميمى» أن يقع على الخوذة والخاتم والكنز الذهبى فيجمع فى يديه السلطة المادية التى عانى منها ما عانى عندما ساد «ألبريك» العالم تلك الفترة القصيرة. وكان «ميمى» هذا عجوزًا رامش العينين أضعف وأشد استخذاء من أن يحمل سلاحًا يشهره فى وجه فافنير طلبًا لذهبه، وكان هذا الأخير ما زال فى صورة التنين الوحشى، يحرس ذهبه الذى أخفاه فى حفرة بين الصخور، ومن أجل هذا كان يعوز «ميمى» بطل يبلغ هذه الغاية. وقد هداه دهاؤه إلى تبين أن سنة الحياة قد جعلت من اليسير بل من الطبيعى أن تستخدم الشيخوخة الجشعة الشحيحة الشباب والبطولة كى تنشئ بهما دولة وسلطانًا. وما كان «ميمى» يجهل حسب هذا الطفل الذى آل إلى رعايته، ومن ثم راح يكلفه بعنايته كلها إلى أن يبلغ مبلغ الرجال.

لم يجد الصبى سيجفريد إلهًا يتلقن عنه فن الشقاء، كما لم يرث شيئًا من حظ أبيه العاثر بل ورث عنه الصلابة والشدة، وما عرف هذا الابن الخوف الذى واجهه «سيجموند» بقلب شجاع، ولا هذا الألم الذى هد قواه وذهب بحيويته. وعلى حين كان الوالد أمينًا مقرًا بالجميل؛ نشأ الصبى لا يدين بقانون إلا قانون هواه، يمقت القزم الذى نشأه، وتثور نفسه الثورة كلها إذا ما طلب منه القزم أن يفعل شيئًا لقاء تلك العناية التى شمله بها. وجملة القول فلقد كان يتنكر لكل خلق، ذا طبيعة فوضوية يحاكى «باكونين» كل المحاكاة، كما كان صورة لما كان يتخيله «نيتشة» عن الإنسان الأعلى.

ثم هو على ذلك كان قويًا كل القوة، يفيض حيوية، ويتدفق مرحًا، وكان عربيدًا مدمرًا لا يكره شيئًا إلا أتى عليه، عاطفيا هواه مع كل ما يحب. من أجل ذلك كان من حسن الحظ أن حبه وكرهه تدفقًا صحيحين غير منحرفين. وكان بوجه عام ذلك الفتى الغض ابن الغابة الحى الروح ابن الصباح الذى يتمثل فيه جنس «الأبطال»، وقد رأى نور الشمس بعد أن انجابت سحب المشاكل الهائلة التى كانت تخيم على جده «فوتان»، تلك المشاكل التى تورط فيها مع «فريكا» سلطة القانون، وبعد أن انقضى ذلك الصراع الدامى الذى عاناه أبوه فى تلك الليلة التى لقى فيها حتفه.

* * *

الفصل الأول

كان المكان الذى يعمل فيه «ميمى» كهفًا منزويًا بعيدًا عن ضوء الشمس مثله مثل السمك الأمريكى الذى لا عيون له والذى يعيش فى أغوار المحيط. وتسبق الموسيقى الستار لتلقى فى روعنا أننا إنما نتلمس طريقنا وسط الظلام، وحين يرتفع الستار أخيرًا نرى «ميمى» منهمكًا فى تشكيل شىء، فهو يحاول صنع سيف لربيبه الذى غدا شابًا يقوى على أن يصمد «لفافنير» فى القتال. وكان من اليسير على «ميمى» أن يصنع سيوفًا ماضية قاتلة، غير أن سلاحًا يصنعه القزم ما كان ليعين البطل فى شىء على أن يشق طريقه وسط شعاب الدين والحكومة وسلطان القوى المادية وتلك الوسائل جميعًا التى تهيمن على مملكة الخوف التى يحيا فيها غير الأبطال. وكان «ميمى» كلما صنع سيفًا سرعان ما يحطمه «سيجفريد» باكونين، ثم يمسك بخناق الحداد يشبعه لومًا ويوسعه إيذاء. وكان اليوم الذى ارتفع عنه الستار فى مسرحيتنا هذه قد بدأ بشجار عنيف بينهما، إذ كان «ميمى» قد أتم صنع سيف يفوق فى قيمته وجودته وإتقانه جميع السيوف التى سبق له صنعها. وإذا بسيجفريد يعود إلى البيت ومعه دب برى فزع له القزم البائس وامتلأ قلبه رعبًا. وحين نحى الدب بعيدًا أحضر «ميمى» السيف، غير أن «سيجفريد» حطمه كعادته وثار غضبًا وأخذ يزرى بمهارة القزم ويهون مما يدعيه لنفسه من حذق، ويكشف له عن أنه كان فى قدرته أن يحطم صانع السيف كما حطم السيف، لولا ترفعه عن أن يمد يدًا إلى رجل كريه مثله.

ويحاول «ميمى» أن يصرف هذا الشر عنه فيأخذ فى الحديث عن مواقف له عاطفية مع «سيجفريد» أيام عنايته بتربيته منذ أن حبا طفلاً إلى أن شب رجلا. ويقول سيجفريد فى إخلاص: إن أعجب ما يعجب له أن رعاية القزم الكبرى له بدلاً من أن

تحرك فيه الشعور بعرفان الجميل إنما تثير فيه رغبة قوية فى دق عنق القزم، غير أنه لا يسعه إلا الإقرار بالعودة إليه دائمًا رغم أنه يكرهه أكثر مما يكره سائر الأحياء فى الغابة. وما إن يظفر القزم بهذا الإقرار من سيجفريد حتى يجهد فى أن يشكل نظرية عن غريزة البنوة فيقول لسيجفريد إنه أبوه، وإن هذا هو السبب فى التجائه إليه، غير أن سيجفريد كان يعلم علم صحابه فى الغابة من طيور وثعالب وذئاب، أن الأب والأم كلاهما يشارك فى إنجاب الأولاد. ومن أجل هذا يقول له «ميمى» هذا القول المستيئس: إن الإنسان غير الطيور والثعالب والذئاب وإنه لواثق كل الثقة أنه أبوه وأمه معًا، وعندها يصيح به سيجفريد قائلاً: إنه كذاب أشر، لأن الطيور تشبه آباءها تمامًا، بينما هو كثيرًا ما كان يرى صورته منعكسة على صفحة الماء؛ فما وجد بينه وبين ميمى من شبه إلا ما يقوم بين الضفدع والسمكة مثلاً. ويريد سيجفريد أن يكون ميمى أكثر صراحة معه؛ فيقبض على عنقه يخنقه إلى أن يفقد النطق. وحين يفيق القزم يبلغ به الفزع حدًا يحمله على أن يكشف لسيجفريد عن حقيقة مولده، ولكى يؤيد ما يقول يخرج حطام السيف الذى تناثر على رمح فوتان. ويأمره سيجفريد بأن يعيد السيف إلى ما كان عليه وإلا قتله ونثر أشلاءه فى الريح فى غير رحمة. ويمضى سيجفريد إلى الغابة مطمئنًا إلى أنه لا يمت بصلة قربى إلى ميمى، فرحًا بأنه لن يقيم معه بعد أن يتم له صنع السيف.

وارحمتاه لميمى، لقد انتهى إلى ضيق دونه الضيق الأول، إذ تبين أنه السيف غدًا يناوئ حيلته ويشاكس حذقه، وأن الصلب لن يلين لمطرقته ولن يصهره أتونه. وفيما هو كذلك يقتحم عليه الكهف جائل عليه عباءة زرقاء وفى يده رمح، وقد ستر إحدى عينيه بطرف قبعته. وما كان ميمى مضيافًا بطبعه فأخذ يحاول التخلص منه. غير أن هذا الجائل تقدم إلى ميمى على أنه حكيم من الحكماء، وفى قدرته أن يعين مضيفه حين يحزبه أمر، ويحل عقدة ما يشكل عليه، وغضب ميمى غضبًا كبيرًا، فقد أحس فيما قال هذا الجائل نغمة الازدراء به، إذ معناه أنه يبزه تفكيرًا، فالتفت إلى هذا الحكيم يقول له: شيء واحد لا تعلمه وسأدلك عليه الآن، وهو الطريق إلى الباب. وكان رد هذا الضيف العنيد،

أن جلس يظهر للقزم التحدى فى الذكاء وسرعة البديهة مراهنًا برأسه لقاء رأس ميمى على أسئلة ثلاثة يلقيها ميمى ويجيب هو عنها.

ولو كان ميمى عاقلاً لوجد فيما قاله الغريب فرصة سانحة ليعرف ما لم يكن يعرف بدلاً من أن يدعى معرفة كل شيء. ولقد كان لاشك أحوج ما يكون إلى معرفة الوسيلة التى يصلح بها السيف، وها هو ذا القدر قد ساق إليه الرجل الذى هو فى حاجة إليه، وما أولى الرجل الحكيم فى مثل هذه الظروف بأن يكاشف ضيفه بأعمق ما يجهل ويسأله أن يبدد له جهله، غير أن القزم كان غبيًا وكان خبيثًا، فلم يحرص إلا على أن يتبين جهل ضيفه؛ فأخذ يسأله عن ثلاثة هو بعلمها خبير، فقال له: من يسكن تحت الأرض؟، ومن يسكن فوق الأرض؟ من يسكن السحاب؟.

ويجيب الجائل مفيضًا فى الحديث عن الأقزام وألبريك، وعن الأرض وعن العملاقين: فاصولت وفافنير، وعن الآلهة ثم عن فوتان نفسه، وعندها يتعرف عليه القزم فتأخذه الروعة.

وينتهى الأمر إلى ميمى ليجيب على فوتان الذى يسأله قائلاً:

ترى من يكون هذا الجنس القريب إلى قلب «فوتان» وإن يكن مع ذلك قد أساء إليه فوتان فوق ما يخال متخيل؟ ويجيب ميمى: إنه جنس الفولسنج، جنس الأبطال الذين ولدهم عن خيانته لفريكا، ثم يمضى يحكى لهذا الغريب قصة الأخ والأخت التوءمين وابنهما سيجفريد، حتى يأتى على آخرها. ويشيد فوتان بعلمه ثم يسأله: ما السيف الذى سوف يذبح به سيجفريد فافنير؟ ويجيب ميمى بأحدوثة هذا السيف المحطم الذى يراه فوتان بين يديه. ويصيح فوتان مباهيًا بعلم ميمى الذى هو فوق علم العلماء، ثم يلتفت إليه يسأله هذا السؤال الذى كان ميمى جديرًا بأن يسأله: ومن الذى سيصلح السيف؟ ويجيب ميمى منكس الرأس بأنه لا علم له بجواب هذا السؤال. وينبرى له فوتان يحاضره محاضرة قصيرة عن قصور ذكائه، وقد حال بينه وبين أن يسأله عما يجهل، ثم يخبره بأن الذى سيصلح السيف حداد لا يعرف الخوف طريقة إلى قلبه.



سیجموند (۱۸۷۶): فالکیری (ص۱۳۱)

ويخلى فوتان مضيفه شارد اللب يبحث عن الحداد ويمضى ممعنًا فى الغابة. وتنهار أعصاب ميمى كل الانهيار، ويضطرب اضطراب المحموم أثقلته الحمى، ويبدو وكأنه تحت وطأة كابوس مخيف فيتصلب جسده. وعندما يعود سيجفريد من الغابة يجده على حاله هذه.

ويدور حديث طريف بين ميمى وسيجفريد، فلقد كان الشاب لا يعرف الخوف ويود لو خبره ليضم إلى خبرته خبرة، على حين كان ميمى صورة مجسمة من الخوف، فالعالم من حوله أشباح للمخاوف والأهوال، لا يعنى هذا أنه كان يخاف أن تأكله الدببة فى الغاب، ولا أن تحرق نار الكير أصابعه، فالمقاومة الحيوية التى يبذلها المرء ليحول بين عضو من أعضائه وبين أن يشل أو يبتر لا تجعل منه إنسانًا جبانًا، بل على العكس ليست غير بدء الحكمة فى الرجل الشجاع، ولكن خوف ميمى ليس فيما يحيط به من خطر، بل هو صفة من صفاته الطبيعية، لا يذهب بها الأمن ولا يخفف من حدتها، مثله فى ذلك مثل الكثيرين من رؤساء التحرير فى الصحف الذين لا يقوون على أن ينشروا الحقيقة، وإن هانت على الرغم من تكشفها لهم وللقراءة، لا خوفًا من ضرر يقع لهم إن هم فعلوا ذلك، ولا إبقاء على مراكز مرموقة يحرصون عليها كزعماء موجهين للرأى العام، بل لأنهم يحيون فى مخاوف من نسج الخيال سببها شك مهذب خافض الجناح فى قوتهم وقدراتهم، وبالتالى فى قيمة آرائهم.

على هذا النحو كان ميمى يخشى من الأشياء ما قد يكون ذا نفع له لا سيما الضوء والهواء النقى، وكان على يقين بأن من لم يجرب الخوف ويكون على حذر مما يتهدده من خطر لابد هالك ساعة تقع عينه على نور الحياة. ولكى يبقى ميمى على سيجفريد من أجل تلك المهمة الخطيرة التى أراده لها، يحاول محاولة سخيفة أن يعلمه ماهية الخوف، فيأخذ مع سيجفريد فى الحديث عما يعلم من مخاوف الغابة وما يتخللها من أركان تغشاها الظلمة وما يسودها من أصوات تنذر بالموت وعن مغاراتها الخفية، وأضوائها المنذرة التى تومض على حين غفلة فى سكون الليل، ثم عن خلسات الرعب التى يقف لها الدم فى عروقه.

غير أن هذا كله لا يثير من سيجفريد إلا دهشة وعجبًا، فهو يعد الغابة مكانًا مؤنسًا، ويتشوق إلى معرفة هذا الخوف الذى يعرفه ميمى تشوق التلميذ فى المدرسة إلى أن يجرب الإحساس بالهزة الكهربائية للمرة الأولى، ويخطر ببال ميمى أن يصور لسيجفريد فافنير، باعتبار أن صورته جديرة بأن تلقى الرعب فى القلوب، ويتهيأ سيجفريد متحفزًا للفكرة، ثم ما باله لا يأخذ فى إصلاح السيف ما دام ميمى لا يستطيع إصلاحه. غير أن ميمى سرعان ما يسخر بمحاولة سيجفريد متهمًا إياه بالنزق والطيش، وأنى له أن يأخذ فى إصلاح السيف وهو لما يتعلم حرفة الحدادة عن أستاذها ميمى. وكان ما أجاب به سيجفريد باكونين هينًا ومذهلاً؛ فلقد قال لميمى إن ما انتهت إليه خبرة ميمى القديمة هو أنه غدا غير قادر على أن يصنع سيفًا أو يصلح سيفًا محطمًا، وما التفت سيجفريد إلى اعتراض أستاذه وسبابه بل أمسك بمبرد، وفى لحظات كان قد أحال السيف مسحوقًا وضعه فى بوتقة، ثم دفن البوتقة فى فحم، وأخذ ينفخ فى الفحم بمنفاخ وهو يصيح فرحًا كل الفرح صيحة الفوضوى الذى يهدم ويدمر ليقيم بناء جديدًا، وما إن انصهر الصلب حتى أفرغه فى قالب. انظر... لقد صنع السيف. ويدهش ميمى لهذه التجارب التى تخالف قواعد المهنة ويلتفت إلى سيجفريد يهنئه على أنه أستاذ الحدادين، ثم يقر أنه لم يعد يصلح إلا لأن يكون طاهيًا فحسب لسيجفريد، ويبدأ يعد حساء مسمومًا لسيجفريد كى يخلص منه فى غير ضجة وذلك بعد أن يجعله يقضى على فافنير. وفيما هو يفعل ذلك يكون سيجفريد مشغولا بإعداد السيف وطرقه وشحذه، وهو يغنى فى صخب أغنيات لا معنى لها، أشبه بأغنيات حوريات الراين، وإذا ما انتهى من صنع السيف ضرب به السندان الذى طالما تحطمت فوقه سيوف ميمى ضربة واحدة عنيفة فشقه بفضل «نوتونج» الحديث الصنع.

الفصل الثانى

يبدأ هذا الفصل فى أحلك ساعات الليل قبيل الفجر أمام كهف فانير، وقد وقف ألبريك ولا شغل له غير التطلع إلى مربض التنين، وهو منفطر القلب أسى على ذهبه الضائع وخاتمه، على حين غدا فافنير البائس - الذى كان يومًا ما عملاقًا أمينًا - تنينًا ساميًا بعد أن لم يجد بدًا من ذلك، لكى يحافظ على ذهبه. ولكن لم لا يعود فافنير كما كان عملاقًا أمينًا، ويغادر هذا الكهف مخلفًا الذهب والخاتم وكل شىء، بين يدى أى مخلوق يكون من الغفلة بحيث يقبل أن يدفع سعادته لقاءها؟ إن هذا لهو السؤال الذى يخطر ببال كل الناس عدا الإنسان المتمدين الذين طال اعتياده لهذا اللون من الجنون فلم يعد يدهش له قط.

ويأتى فوتان الجائل ليلقى ألبريك ليلا. ويعرف ألبريك أنه هو الذى حاز ذهبه فيصفه بأنه لص لا حياء عنده ويصمه بأنه ذو قدرة عاجزة تحدها قوانين وعهود منقوشة على مقبض رمحه، ذلك الرمح الذى سوف يتحطم - كما يقول ألبريك فى صدق- ويصبح هشيمًا تذروه الرياح إذا ما جرؤ واستخدمه فى أهدافه الخاصة. ولقد كان فوتان يعلم هذه الحقيقة منذ أن اضطر إلى قتل ابنه سيجموند بالرمح. غير أنه لم يجزع لهذا المصير فلقد أصبح يمقت قوته المصطنعة مقتًا، منتظرًا البطل الذى سوف يأتى ليحطمها لا ليدعمها. وعندما يثور ألبريك للمرة الثانية، وفى نفسه أمل لا تخبو جذوته فى أن يحطم الآلهة وفى أن يحكم العالم بقوة خاتمه السحرى، لا نجد فوتان يحس صدمة ما، بل نجده يخبر ألبريك أن أخاه «مايم» قادم إليه بصحبة بطل ليس فى قدرة الألوهية أن تعينه على شىء أو أن تمنعه من شىء. ثم يقول: إن فى استطاعة ألبريك أن يجرب حظه معه دون أن تدخل الفالهالا فى الأمر.

ويقترح فوتان على ألبريك أن ينذر فافنير بمصيره المحتوم، ويعرض عليه أن يقوم هو بلقاء البطل بدلاً منه فلربما أعطاه فافنير الخاتم، ومن ثم يوقظان التنين فافنير ويرضى هذا بأن يتحدث إليهما غير أنه يأبى عليهما ما يطلبان منه. ولقد بدا عناده في الاحتفاظ بثروته وهو يقول لألبريك: الذهب ملكي وفي يدى فارحل عنى ودعنى أنم. ويلتفت فوتان إلى ألبريك ويقول ضاحكًا: «لقد طاش سهمنا في هذه الرمية فلا تلمنى عليها وسأحدثك بحديث له قدره. وإن كان ما يجرى في هذا العالم يجرى وفق ما قدر له ولا سبيل لك إلى صرفه عن مجراه». ويمضى فوتان، ويبقى ألبريك ثائراً يظن غريمه قد سخر منه، وكان على يقين بما يملى عليه تنبؤه أن الكلمة الأخيرة لن تكون للآلهة، لهذا فهو يخفى نفسه عندما ينشق الليل عن نور الصبح ويقبل أخوه مع سيجفريد.

ويحاول ميمى محاولاته الأخيرة أن يملأ قلب سيجفريد خوفًا. فيأخذ في الحديث معه عن فكى التنين العظميين وأنفاسه التى تنفث السم ولعابه القاتل وضربة ذيله المهلكة. ما بالى سيجفريد بوصف الذيل ولكن عناه أن يعرف إذا كان للتنين قلب، وذلك حتى يثبت أنه في قدرته أن يغمد فيه سيفه نوتونج: وحين وقف على أن للتنين قلبًا نحى عنه ميمى واضطجع في ظل الأشجار ينصت إلى زقزقة الطيور مع الصبح، وزقزق طير من الطيور فأطال، غير أن سيجفريد لم يفهم شيئًا، وجهد عبثًا في أن يتحدث إلى الطائر نافخًا في بوقه، وأخذ الطائر يبث أنغامه يطلب أن يرسل إليه رفيقته أسوة بسائر مخلوقات الغابة، ويهب التنين على صوت الأنغام، ويضحك سيجفريد لهذا الرفيق الذى أرسله إليه الطائر. ويثور فافنير سخطًا على ما بدا من سيجفريد - ذلك الشاب الباكونيني - من قحة، ولا يملك نفسه ويشتبك معه في العراك، ولكنه يخر صريعًا وهو في حيرة من أمره لا يكاد يصدق.

وفى مثل هذا الصراع يأخذ المرء شيئًا فشيئًا في تفسير رسالات الطبيعة، فعندما يلدغ التنين سيجفريد لدغته السامة يضع سيجفريد إصبعه في فمه ويذوق ذلك الدم السام فيفهم ما يقوله له الطائر من أن ثمة كنزًا من الذهب تحت يده، فيدخل الكهف ويأخذ الخاتم وخوذة الأمانى.

ويعود ميمى فيلقى أخاه ألبريك ويقع بينهما شجار عنيف على اقتسام الذهب وهو لم يأل إليهما بعد، ويخرج سيجفريد من الكهف دون أن تشغله كومة الذهب، وفى نفسه شىء من السخط لأنه لم يذق طعم الخوف بعد.

غير أنه تعلم - على أية حال - أن يقرأ أفكار رجل مثل ميمى المسكين الذى كان قد أزمع أن يلقاه بفيض من الملق والعاطفة الكاذبة، وما أجدى هذا شيئًا غير الكشف عما تخفيه نفسه من الحسد القاتل، لهذا ضربه سيجفريد بالسيف فقضى عليه، وسر بذلك ألبريك الذى كان مختبئًا، وما التفت سيجفريد إلى الذهب ولا أبه به وخلفه وإلى جانبه جثة التنين. وأحس خيبة حين عاد ولم يعرف الخوف وأحس بشوق إلى رفيقة، فانبطح على الأرض وأخذ يتوسل إلى الطائر ثانية فدله الطائر على امرأة تنام على قمة جبل ومن حولها سياج من نار لا يقتحمه إلا ذو قلب لا يهاب. وسرعان ما نهض سيجفريد وعنفوان الشباب يسرى فى دمه ومضى يتبع الطائر فى تحليقه ليبلغ ذلك الجبل الذى تتوهج على رأسه النار.

* * *

الفصل الثالث

ويبلغ «الجائل» أيضًا سفح الجبل، وهو موشك أن يلقى نهايته ويهتف بالأم الأولى من أعماق الأرض يسألها النصح، فتأمره بأن يستشير العرافات «الأقدار»(*) غير أن هذه لا تغنى شيئًا: إذ إن ما ينشده هو التنبؤ بمصير الإرادة فى صراعها الدائم مع هذه «الأقدار» العاجزة التى لا تملك إلا أن تنسج شباك البيئة والظروف حول أقدام الناس، فقالت له إردا: ما يثنيك عن أن تذهب إلى ابنتك التى ولدتها لك لتطلب منها النصح؟ وكان لزامًا عليه أن يخبرها أنه قد هجرها، وجعل ما بينه وبين نصحها نيران «لوكى» إمعانًا فى القطيعة، وعلى هذا فما فى مقدور الأم الأولى أن تمد له يد العون. وليست هذه القطيعة إلا حلقة من حلقات اللغز المستعصى الذى هو دائمًا باكورة جهدها الدائب فى إثارة طاقة الحياة على الأرض لتتطور إلى مراتب أعلى ثم أعلى. وعلى هذا تعجز الأم عن أن تنقذه من هذا الفناء الذى يتنبأ به، فيندفع معترفًا بأنه فى قرارة نفسه سعيد بما قدر له، كما أن نفسه لتطرب الطرب كله حين يمضى مودعًا الحياة، بما فى ذلك قوانينه ومحالفاته ورمحه - الذى هيأه ليقتل به أعز أبنائه - ومملكته وقوته وجبروته، التى لن تزهو بعد هذا بأنها «سرمدية لا نهاية لها». عند هذا يصرف «إردا» إلى مقرها فى باطن الأرض على حين يدنو طائر الغاب من ابن الابن الذبيح ليهديه السبيل إلى غايته وهدفه.

وجميل أن يشعر الإنسان بعزة النصر فى ظل النظام الجديد ويبتهج بانقضاء العهد القديم، غير أن من واجب أنصار القديم مع ذلك مواصلة الصراع من أجل الحياة،

(*) Norns (The Fates).

فلقد تصبح الحياة البالية المنهكة الواهنة مجرد خطأ يجب أن يصحح، ولكنها تمضى مع ذلك فتطالب بميتة طبيعية، وتبدى المقاومة مدافعة عن نفسها ضد مجىء الفردوس الموعود، إذا ما حاول هذا الفردوس أن يختصر الزمن ويقفز إلى الوجود عن طريق سفك الدماء.

ومن المحتمل كثيراً أن يكون الجيش البريطانى فى معركة «ووترلو» قد ضم جندياً واحداً على الأقل جعله ذكاؤه يتمنى، من أجل دولته ومن أجل البشرية، أن ينتصر «نابليون» على الملوك المتحالفين، ولكن مثل هذا الجندى الإنجليزى كان لا ريب يؤثر أن يقتل الجندى الفرنسى على أن يخر هو قتيلا على يديه، متحمساً لذلك القتال حماسة الجنود الذين يتلقون التشجيع من قوم يدعون أن الجهل والوحشية والطيش وطنية وأداء للواجب، وكان الواجب ألا يفعلوا. لقد تبين ذلك «لفوتان» عندما لقى «سيجفريد» على أسفل الجبل بعد أن اختفى دليله الطائر. وسأل سيجفريد «فوتان» ليدله على الطريق إلى الجبل حيث المرأة المحاطة بأسوار من نار، ويلقى عليه فوتان جملة من الأسئلة لكى تعرف عن طريقها قصته، ويحس الفرح الأبوى حين يضيف سيجفريد شارحاً كيف أصلح السيف، فيقول إن مبلغ علمه أن حطام السيف ما كان ليغنيه شيئاً إلا إذا أحاله إلى سيف جديد. وما وجد هذا الجائل فى سيجفريد صدى لاهتمامه، وما أجداه وقار السن وجلال السمت بإزاء هذا الفوضوى الشاب الذى لم يرد إضاعة الوقت فى الكلام، فطلب من الرجل فى توقح إما أن يدله على الطريق أو يخرس. ويحس فوتان أن قد لحق به شىء من الهوان فيقول: رفقاً يا بنى إذ لو كنت طاعناً فى السن لاحترمتك. ويقول سيجفريد: إنها لفكرة بديعة، لقد اعترض حياتى رجل عجوز لقيت منه الضيق طيلة تلك الحياة إلى أن خلصت منه، وبالوسيلة التى خلصت منه سوف أخلص منك إن لم تفسح لى الطريق. لم تضع على رأسك هذه القبعة الكبيرة..؟ وماذا حل بإحدى عينيك؟ هل اقتلعها لك رجل اعترضت عليه سبيله؟ فأجابه فوتان رامزاً إلى أن العين التى فقدها، العين التى دفعها للزواج من فريكا هى هى العين التى ينظر سيجفريد إليه بها. وهنا يتهم سيجفريد الرجل بالجنون ويعود معه مهدداً له، فيخلع فوتان عنه زيه، زى المسافر الجائل ويرفع عالياً رمح السلطة الذى يحكم به العالم يزهى بجلال الألوهية

وبعظمتها على أنه حارس الجبل الذى تحيط بقمته نيران «لوكى» تلك النار التى تبدو الآن حمراء لتشير إلى عظمة الآلهة. غير أن سيجفريد باكونين لا يلقى بالاً لهذا كله ويصيح، على حين يكون الرمح قد حاذى صدره: هأنذا قد وقعت على عدو أبى. ثم يضرب الرمح بسيفه «نوتونج» فيسقط قطعتين، فيقول فوتان: الآن فلتصعد ولن أستطيع لك منعًا. ويختفى «فوتان» إلى الأبد بعيداً عن مرأى الرجل، وتنحدر النار إلى أسفل، غير أن سيجفريد يتقدم إليها طروبًا طربه يوم هيأ السيف من حطامه ويوم أن وخزالتنين فى قلبه ، ويصعد فى الجبل وسط النيران جزلا مسروراً وهو ينفخ فى نفيره على وقع زفير النار وفورانها. وما مست النار منه شعرة ، تلك النار التى أفزعت البشر قرونًا طويلة وغيبت عنهم الحقيقة، فلم تكن هذه النار لتحمل طفلاً صغيراً على أن يغمض عينيه، ولم تكن إلا مجرد خيالات تدل على حذق «لوكى» فى الإخراج المسرحى. وما باد فى هذه النار شىء، كما لن يبيد فيها غير الكنائس التى بلغت من الدناءة والجحود حداً غررت فيه بالناس، وفرضت عليهم سلطانها عن طريق الأكاذيب التى تجرى على ألسنة مؤلفى الروايات الخيالية.

* * *

عـود إلـى الأوبـرا

والآن تشجع أيها المشاهد للنيبلونج، فقد آن لهذه الرمزيات كلها أن تختفى ودقت ساعة التخلص من هذه الشروح، ولن تشاهد بعد هذا فيما بقى غير أوبرا.. أوبرا فحسب. وقبل أن تستمع للكثير من موسيقاها سوف تكتشف أن سيجفريد وبرونهيلده – التى استيقظت – قد تحولا إلى مغنين للأوبرا، الأول من طبقة التينور والثانية من طبقة السوبرانو، وقد انساقا فى الاستعراضات الفردية الغنائية والمرتجلة المعروفة باسم «الكادينسا الحافلة»(٣١)، ثم يخرجان منها إلى ثنائى غرامى بديع يخلص بك إلى لحن سريع الحركة ينشد دون مصاحبة الآلات(٣٢)، ثم يسترسل فى تنميق أنغامه «بثلثيات قصيرة»(٣٣) تسير على ارتفاع بارز سريع الحركة على نمط ما عهدنا فى الخاتمة الذائعة للفصل الأول من أوبرا «دون جيوفانى»، أو فى الجزء الأخير من افتتاحية ليونورا، ثم ينتهى بلحن ذى نسيج موسيقى متعدد الخيوط، حتى نصل إلى وقفة عامة تنشد فيها برونهيلدة نغمًا ذا استطالة، ومن أقصى ما تصل إليه طبقة السوبرانو حدة(٣٤).

وفى إثر ذلك يجى ما هو أهم، وأعنى به «غروب الآلهة» التى تعد من الأوبرات الجادة [أو الفخمة] ذات الإخراج المسرحى الكبير. ولسوف ترى فيها كل ما سبق أن فاتك: المنشدين والمنشدات بجماعتهم كاملة على المسرح، ولن تحاول هذه الجماعة التطفل على كبرى المغنيات وهى تغنى أغنية موتها على مقدمة المسرح، هذا إلى أن تتاح لجماعة المنشدين فرصتها الكاملة فتظهر فى لحن مصاحب مقامه «دو الكبير» لا يباين غيره فى كثير ولا ينحط سخفًا عن إنشاد الجماعة التى تقوم بدور الحاشية

فى أوبرا «المحظية»(*) أو لحن «أيتها السعادة الفياضة المفقودة»(**) فى أوبرا «لوتشيادى لامرمور». وما من شك فى أن الهارمونية به مصاغة فى صورة جريئة ملحوظة خرجت عن مألوف العصر، حتى أن دونيزيتى لو استمع إليها لسد بأصابعه أذنيه وصاح يطلب الرجوع بها إلى وضعها المألوف. غير أنها على أية حال من الأوبرات التى تعتمد على إنشاد الجماعة مع فخامة الإخراج المسرحى الكبير الذى يذكرنا بأوبرات كل من ميير بيروفردى. فهناك «مقطوعات لإنشاد المجموعات التى تتألف من الشخوص الرئيسية»[٣٥] يغنون معًا فى وصف واحد، هذا إلى المناشدات الغنائية التى تدور بين ثلاثة من المغنين ذوى الدرجات الصوتية المختلفة[٣٦] وغناء العاشق عند موته، وهو ما يسند إلى المغنى التينور وحده، وغير ذلك من وسائل الاصطناع الأوبرالى.

ومن المحتمل أن يصغى البعض منا إلى ما يروج له الواهمون ممن يحجون إلى «بايرويت» من أن «غروب الآلهة» هى بمثابة الذروة الرائعة من ملحمة رائعة، وأنها أكثر إغراقًا فى فاجنريتها من المسرحيات الثلاث الأخرى مجتمعة، أقول من المحتمل أن يصغى البعض دون أن تواتيهم الشجاعة لتبين ما فى هذه المسرحية من ردة مفزعة إلى الماضى، خاصة إذا لاحظنا أن المطارحات التى تدور بين ثلاثة مغنين من طبقات صوتية مختلفة أكثر امتلاكًا للنفس من أحاديث الغيبيات التى يسوقها الإله فوتان فى حلقات الدراما الموسيقية الصرف التى تحتويها سلسلة «الخاتم». ومع ذلك فهى يقينًا خالية من تلك الردة، إذ إن «غروب الآلهة» ولو أنها جاءت الأخيرة ترتيبًا فى العرض بين مسرحيات «الخاتم» الموسيقية، قد كانت الأولى فى تفكير كاتبها، بل هى فى الحق الينبوع الذى انبثقت منه الثلاث الأخريات.

وإليك تأريخ ذلك: فأعمال فاجنر قبل «الخاتم» كانت أوبرات، وكانت «لوهنجرين» آخرها ولعلها فضلى أوبراته الحديثة المعروفة. وهى كما ظهرت فى بايرويت أبعد أثرًا

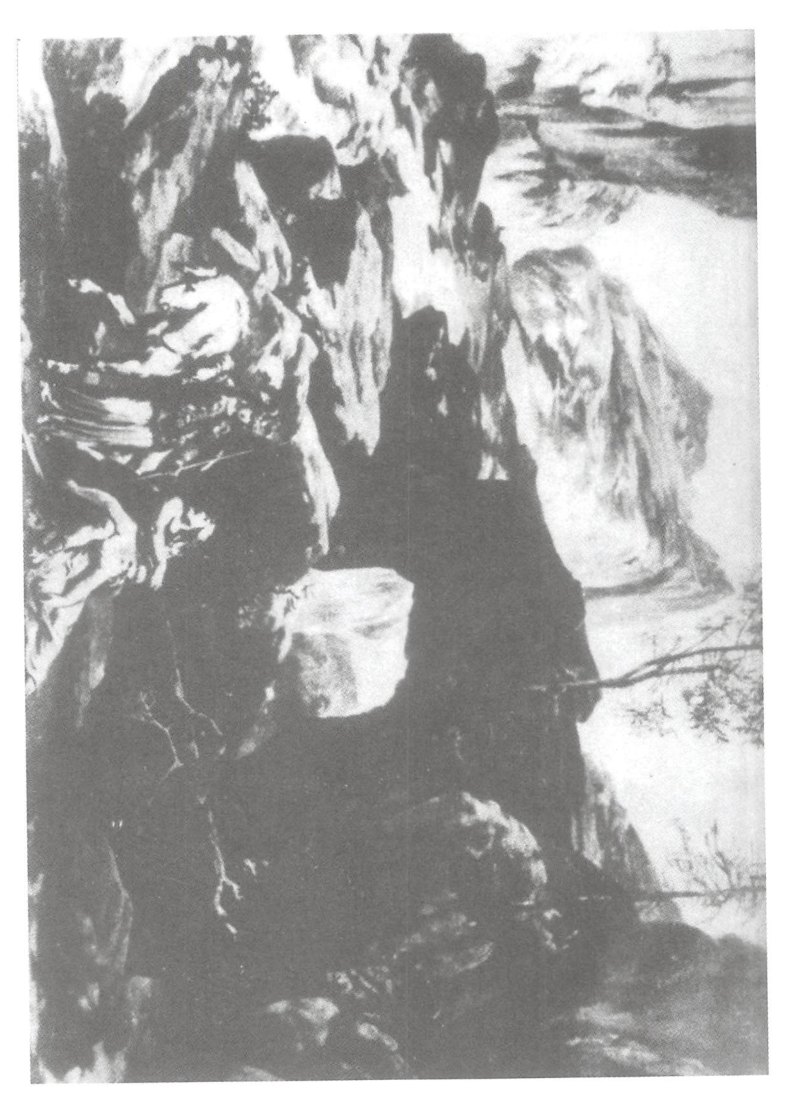
La Favorita. (*)

Perte Immenso Giubilo. (**)

من الناحية الأوبرالية منها حين أخرجت فى الكوفت جاردن، إذ إن أجزاءها الأكثر لصوقًا بالطراز القديم، وبخاصة بعض المقطوعات الكبيرة التى يغنيها الأشخاص الرئيسون (والتى سميتها من قبل مقطوعات تنشدها مجموعات صغيرة) هى أصعب أداء من المقطوعات التى تمت بسبب إلى الطراز الحديث وإلى الأسلوب الفاجنرى خاصة، ومن أجل ذلك حذفت تلك الأجزاء عند إعداد هذه الأوبرا على نمط عصرى مختصر. وجاءت لوجنجرين إلى المسرح الأوبرالى العادى فوق ما أراد لها مؤلفها تحررًا من إسار الأنماط الأوبرالية المتداولة. ومع ذلك فهى دون شك تنتمى إلى فصيلة الأوبرا التى عادة ما تحوى إنشادًا جماعيا وتقسيمات موسيقية، كما تحوى الخاتمات الحافلة للفصول، وحيث البطالة فيها إن هى لم تتبار فى محاكاة أنغام «الفلوت» البراقة؛ فهى رغم ذلك ترقى بصورة ملحوظة إلى مرتبة المغنية الأولى «البريمادونا». لقد كان التحول من «لوهنجرين» إلى «ذهب الراين» ثوريًا فى كل الميادين عدا التكنيك الموسيقى.

وبيان ذلك أن «غروب الآلهة» جاءت بينهما على الرغم من أن موسيقاها لم تنجز كتابتها إلا بعد عشرين سنة من «ذهب الراين»، وهى لذلك ترد إلى مرحلة كان فاجنر عندها قد نضج وملك زمام الأسلوب الهارمونى. ولقد طرأت «غروب الآلهة» بذهن فاجنر أول ما طرأت كأوبرا عنوانها «موت سيجفريد» تقوم على أساطير النيبيلونج القديمة التى مدته بنفس المادة المسرحية التى مدت بها «إبسن» وجعلته قادرًا على أن يؤلف تراجيديا مسرحية قوية الأثر. فإن «الفايكنج»(*) لدى إبسن فى مسرحية هيلجلاند هم بعينهم ما كان يقصد فاجنر أولا أن تكون عليه مسرحيته «موت سيجفريد»، أعنى مسرحية بطولية خالية من التعقيدات الغيبية أو الرمزية التى فى مسرحيات «الخاتم» الموسيقية. وفى الحق إنه لعسير على أية عبقرية أن تقلب الفاجعة الختامية فى «الساجا»[٣٧] القديمة لتساير الصور الرمزية الواضحة تمامًا فى مسرحيات «ذهب الراين» وفالكيرى وسيجفريد الموسيقية.

(*) Viking.



فالكيرى: الفصل الثالث (ص١٣٥)

سيجفريد البروتستنتى

كان العنصر الفلسفى الخصب فى التخطيط الأول لمسرحية "موت سيجفريد" يتمثل فى تصوير سيجفريد هو نفسه على أنه رجل قوى نشأ وكله ثقة فى بواعثه الحية الحادة والجذلة التى تسمو على الخوف وعلى فساد الضمير وعلى الحقد وغير ذلك من العوارض الوقتية والدعامات التى يتذرع بها القانون وتنادى بها الأخلاق. وشخصية كهذه تبدو ساحرة براقة إلى حد يدعو إلى إعجاب أبناء أجيالنا الآثمين الذين تعذبهم ضمائرهم ، مهما كان علمهم بتلك الشخصية ضئيلا. وقديماً كان العالم يرتاح للرجل الذى يطرح ضميره جانبًا، وقد بدا ذلك من إعجاب الناس بشخصيات ابتداء من "بانش"[٣٨] و"دون جوان"[٣٩] و"روبرت ماكير"[٤٠] و"جيرمى ديدلر"[٤١] إلى المهرج الإيمائى أو مهرّج "البانتوميم". وقد كان مثل هذا الرجل ينتزع دائمًا إعجاب الجماهير من المشاهدين مع أن مصيره إلى اليوم هو أن يسلم فى النهاية إلى الشيطان فى أدب واتزان. وفى الحق إن العذاب الأبدى كان يعتبر أحيانًا شرفًا أكبر من أن يسبغ عليه، ولقد اضطر "اللورد ليتون"[٤٢] فى كتابه "قصة غريبة" حين عرض شخصية تجسّم المرح المتوقد، أن يجرد تلك الشخصية من الخلودالروحى الذى كان يمنح لأقل الشخصيات شأنًا فى قصة ما من قصص ذلك العصر. كما كان مضطراً إلى أن يسلم بالخبث والقسوة وفقدان التعاطف كنتائج محتومة لما تتسم به تلك الشخصية من قوة جسدية وعقلية رائعة. ومجمل القول إن الناس على الرغم من إحساسهم بما فى الحياة الخصبة من سحر، وعلى الرغم من استسلامهم لدافع هذا السحر، فإنهم بما يخالج أنفسهم من شك عنيف لم يجرؤوا على تصورها إلا على أنها قوى مبعثها الشر، وأنها لابد أن تنتهى بالعالم إلى خراب ما لم تُكبت وتخمد بإنكار الذات، وذلك بالاستجابة إلى هدى وتوجيه قوة عليا تسمو فوق قوى البشر، أو على الأقل الاستجابة إلى نظام خلقى

يجرى مع المنطق. وحين انتهى إلى الأذكياء من الناس أن هدى هذه القوى العليا التى تسمو فوق قوى البشر لا وجود له، وأن نظمهم الدنيوية ليس لها من "الوحى" إلا أوهامه وخيالاته دون شاعريته لم يكن ثمة مفر من التسليم بأن "الخير كله الذى يصنعه الإنسان لابد أن يعزى إلى هواه، يستوى فى ذلك مع الشر الذى يقترفه. وأن التطور - إذا صح أنه حقيقة واقعة - فلابد من ترجيح دوافعه الخيرة على بواعثه المدمرة المخربة. وفى ضوء هذه الأفكار أخذنا نستمع إلى مسميات جديدة مثل "مسرات الحياة" بعد أن كنا نستمع من قبل إلى "رحمة الله" أو "عصر العقل". وأخذ أصحاب الآراء الجريئة يتساءلون: هل خير الكنيسة والقانون يفوق ضررهما الناجم عما تفرضانه من قيود مقيدة للإرادة البشرية؟ ومنذ أعوام أربعمائة عندما كان الإيمان بالله والوحى يسود أوربا، كانت هناك عقيدة أخرى تحاكيه وتسرى سريانه وتنفث فى روع ذوى القلوب أن ما يكون بين الإنسان وبين نفسه من حكم خاص يُعد دليلاً أقوى بيانًا من دليل الكنيسة على وجود الله ووجود الوحى، وهذا هو ما سموه "بالبروتستانتية". ومع أن البروتستانت لم يكونوا من القوة بمكان ليؤيدوا عقيدتهم وأنهم سرعان ما أنشأوا كنيسة خاصة بهم، فإن الثورة التى قاموا بها تشف فى الجملة لهذا المسلك الذى سلكته. ولقد انمحى من مذهب البروتستانتية فى أيامنا هذه عنصر القوى العليا التى تسمو على قوى البشر. وإذا صح أن ما يكون بين الإنسان وبين نفسه من حكم خاص لا يزال يُعتز به على أنه الدليل "لإرادة البشرية" (التى لا تخالف كثيراً الفكرة القديمة لإرادة الله) إذا صح هذا فليس بين البروتستانتية وبين الفوضى إلا أن تخطو تلك خطوة أخرى إلى الأمام. وهذا هو ما حدث فعلاً حين أصبحت الفوضى مذهبًا جديداً مرموقًا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ونقطة الضعف التى نتبينها فى المذهب الفوضوى هو استناده إلى التقدم الذى حققه الإنسان فعلاً، غير أن هذا الإنسان الفرد الذى حقق هذا التقدم لا وجود له. فنحن نتعامل مع جماهير من الناس، منهم المحتالون المهرة، ومنهم الساسة المشهورون ومنهم من يجمع بين هذا وذاك، كما أن منهم كثرة تمتاز بقدرتها على تدبير شئونها،

وهى على ذلك لا تفقه شيئًا فى النظام الاجتماعى ولا تقوى على معالجة المشكلات التى تنشأ عن الارتباط بجماعات عديدة. وإذا كان قصدنا "بالإنسان" هو هذه الغالبية من جموع الناس، فمعنى هذا أن "الإنسان" لم يحقق تقدمًا، بل هو على النقيض قد قاوم هذا التقدم فهو يحجم عن أن يدفع نفقات تلك النظم التى أنشئت لخدمته، وكان لابد لانتزاع هذا الثمن منه من أن تفرض عليه "ضرائب غير مباشرة" ويشبه هؤلاء الناس "عمالقة" فاجنر الذين لابد من أن تحكمهم القوانين، ولابد من ضمان يضمن رضوخهم لمثل هذه الحكومة، وهذا لا يكون إلا عن طريق حشد خواطرهم بالتحامل والتحيز، ومداعبة خيالهم بألوان من الهيبة والعظمة الجوفاء الزائفة. ومن الطبيعى أن تنهض الحكومة على عواتق قلة من الأفراد هم القادرون على الحكم. ومن المسلم به بل مما جرى عليه العرف أنه عندما يكتمل للحكومة جهازها فقد يقوم بمقاليدها قوم دون ذكاء وغير أمناء. وعندما تتعثر أمورها أو تتخلف بكثير عن ركب التقدم، تتعرض للون من ألوان الاضمحلال الذى تتعرض له كل حضارة: فسرعان ما يبادر الأكفاء لإصلاحها من حين لآخر. وهكذا يقف هؤلاء القادرون والأكفاء موقف "فوتان" فيضطرون إلى اعتبار هذه القوانين مقدسة، ويلزمون أنفسهم بالخضوع لها، يفعلون هذا وهم يعلمون فى دخليتهم أنه عمل موقوت مصيره إلى الزوال، كما يبدون وكأنهم يقدسون بعض المذاهب والمثل العليا على حين لا تنطوى نفوسهم إلا على السخرية منها والشك فى جدواها. وليس فى استطاعة شخص مثل سيجفريد أن ينقذ هؤلاء الناس من مثل هذه العبودية وهذا النفاق. وفى الحق إن هذا الفرد الواحد "سيجفريد" قد جاء ليجد نفسه بين إحدى اثنتين: إما أن يحكم أولئك الذين هم دون مستواه، وإما أن يلقى الموت على أيديهم. ولسوف تظل هذه المعضلة باقية مالم يهبط وحى "فوتان" على حكامنا فيحسون بأن عملهم لا يقتصر على سن الشرائع والقوانين فحسب، تلك الشرائع والقوانين التى تضمن استمرار ضعف الجماهير، وتضمن بقاء غير الصالح دون الصالح، بل يتعداه إلى خلق جيل يمكن الاستناد إلى إرادته وذكائه لخلق الرفاهية الاجتماعية تلقائيًا، تلك الرفاهية التى تحرص عبثًا قوانيننا المتعثرة على إيجادها. إن الكثرة من الناس اليوم

فى أوربا ليس بين أيديهم ما يغريهم بالبقاء أحياء، ولن يكون لنا نهوض إلا إذا أخذنا أنفسنا فى حماسة بإيجاد عناصر بشرية جديرة بثقة المجتمع، مستخدمين فى ذلك الوسائل العلمية. وإن الأمر ليلزمنا فى إيجاز أن نعنى بتنشئة سلالة من الناس يخضعون لدوافع الحياة وذلك قبل أن تصبح "البروتستانتية الجديدة" قاعدة سياسية قابلة للتطبيق(*).

والفكرة الدرامية إذن التى لا مفر لنا منها فى القرن التاسع عشر كانت هى العثور على بطل حق، فطرى النزعة، يقلب رأساً على عقب الدين والقانون والنظام فى شتى الاتجاهات، ويبنى على أنقاض هذا كله النشاط الإنسانى الحر الطليق الذى لا يفعل إلا ما يشاء، والذى يضع النظام مكان الفوضى لأنه يجب أن يفعل ما هو ضرورى لنفع الجنس البشرى، هذه الفكرة التى لم تكن غير فكرة أولية فى كتاب آدم سميث "ثروة الأمم" قدر لها أخيراً أن تجد فناناً عظيماً أبرزها فى إحدى الروائع الفنية الخالدة.

وعلى الرغم من أن ذلك الفنان كان عن طريق الصدفة ألمانياً، فحق له أن يجد لذة فى أن يطلق على بطله اسم "الإنسان مريد الضرورة باختيار(٤٣)" وبذلك يثير سخط الإنجليز عليه كل السخط لأنهم بفطرتهم أعجز ما يكونون عن فهم ما وراء الطبيعة "الميتافيزيقيات"(**).

(*) إن الضرورة التى تقضى بإيجاد طبقة حاكمة من سلالة مختارة كانت شيئًا مسلمًا به عند الطبقة الأرستقراطية على الرغم مما كانت تحمله هذه من وسائل خاطئة فى الاختيار وحين استبدلنا بنظام الحكم الأرستقراطى نظام الحكم الديمقراطى لم ننظر إلى ما أصبناه من تغير - بتغير الطبقة الحاكمة - من نظام الفئة المختارة إلى نظام الخليط. ولعل هؤلاء الذين شاركوا فعلاً فى الشئون السياسية الحديثة يعلمون حق العلم النتيجة الهازلة التى وصلنا إليها. (المؤلف)

(**) هذا نوع من سخرية شو من الإنجليز ورميهم بالبعد عن التعمق الفلسفى على عكس الألمان. (المترجم)

التدجيل بالترياق أو بعبارة أخرى: "المثالية"

مما يؤسف له أن العقول لا تنمو بنمو حذق المرء الذى تكيّفه الأوضاع المحيطة، وإنما هى تنمو بانفعالاتنا العنيفة التى تصحح أخطاءنا، تلك الانفعالات التى تدفعنا حيث نستقر على ظهور مطايانا أو تطرحنا من فوقها إلى الأرض جانبًا، هذا إذا لم يردنا إلى ظهورها من جديد رد الفعل، مدفوعين بنفس الرغبة الشديدة التى تملّكتنا من قبل. فعلى حين تدفعنا السلطة الكنسية والسلطة الدستورية إلى جانب، إذا بالبروتستانتية والفوضوية تردّنا إلى الجانب الآخر. والنظام هو الذى ينقذنا من الفوضى وينتهى بنا إلى أحضان الطغيان، والحرية تخلصنا من هذا الطغيان، ثم إذا بنا نتبين بعد أنها تثير فينا من القلق ما يثيره الطغيان. ومع أنه من الممكن نظريًا استخدام هذه القوى استخدامًا علميًا متوازنًا إلا أنه من الناحية العلمية سوف يكون هذا الاستخدام مناقضًا للعواطف الإنسانية. هذا إلى أننا نلمس فى "الأخلاق" نفس الضعف الذى نلمسه فى الطب. فالسعى الحثيث للبحث عن "الترياق أو المثل العليا" فى مدلول علم "الأخلاق" لا يبلغ أن يكون شفاء. فقد يجد جيل دواءه الشافى من أوصابه ومتاعبه وأمراضه فى أدائه الواجب ونكران الذات والتضحية بالنفس، ثم يعقب هذا الجيل جيل آخر، يفيق أفراده من غفوتهم لا سيما النساء – فى سن الأربعين أو قريبًا منها – فيفطن هذا الجيل إلى أن حياته قد ضاعت سدى فى تقديس تلك المثل العليا، ومما يزيد الأمر تعقيدًا أن الطاعنين فى السن الذين فرضوا عليهم هذه المثل العليا قد استساغوا ذلك وفعلوه وهم متخمون بتجاربهم الخاصة فى الاتجاه الآخر. وعندئذ يصاب ذلك الجيل الذى خدع بموجة من الغضب تجتاحه لمجرد ذكر كلمة الواجب أمامه، يقيم بدلاً منه "ترياق الحب الشافى". وهذا الجيل المغبون يعد حرمانه من الحب أقسى مظهر من مظاهر عبوديته للواجب وأخبثه. ومن العبث لفت أنظارهم

وتحذيرهم بأن هذا الانتكاس إذا وصف بأنه الترياق الشافى فما من شك فى أنه سوف يحقق فشلاً أشبه بفشل غيره، إذا ما أعجزهم عن أن يكشفوا ما بين هذا وبين أى انتكاس آخر حدث قبل ذلك من شبه. والمثل التاريخى على هذا فترة صرامة الحياة أيام "الكومونولث" التى تلتها فترة الإباحة مع عودة الملكية، إذ من غير الممكن إقناع شخص متحمس للأخلاق بأن يقبل هذا على أنه مجرد تأرجح بين الفعل وردّ الفعل. فإن كان هذا الشخص من "البيوريتان" المتطهرين، فسيعد عهد عودة الملكية كارثة قومية، وإن كان "فنانًا" فسوف يرى فيه خلاصًا للبلاد من عهد الظلام وعبادة الشيطان والحرمان من المشاعر. ثم لتجدن الرجل "البيوريتانى" المتطهر على استعداد لرياضة نفسه على تحمل عهد "الكومونولث" من جديد إذا أدخل عليه شىء من التهذيب العصرى، كما سوف تجد "الفنان" المولع بفنه مستعداً هو الآخر لتجربة عهد عودة الملكية على أن تتبدل عقول أبناء هذا العهد فتستنير استنارة تتمشى مع التطور الحديث. وعلى هذا فواجب علينا فى حاضرنا أن نرضى بالتقدم الناشئ من انفعالاتنا بما يصادفنا، راجين أن يقيم كل انفعال صرح إصلاح عملى نافع راسخ أو سنّة خلقية تتصف بهذه الصفات يثبتان لتقويم ما يلازمهما من شطط بفضل الانفعال التالى الذى ننفعل به إزاء ما نصادفه فى حياتنا من مواقف.

* * *

الأصل الدرامى لشخصية فوتان

نستطيع الآن أن نتبين كيف أن مسرحية واحدة يقوم ببطولتها سيجفريد ولا يظهر فيها فوتان قد نمت هى نفسها حتى أصبحت مسرحية رباعية كبرى بطلها فوتان. وأنت لا تستطيع أن تسبغ الطابع الدرامى على انفعال ما بتجسيد القوة المنفعلة فحسب، إلا إذا كان فى مقدور أرشميدس أن يرفع العالم برافعة ليس لها محور ارتكاز. وإنما يقتضيك ذلك أيضًا أن تجسد القوة المستقرة حيال القوة الجديدة التى تنفعل بها فتخرج من الصراع بين القوتين بالمسرحية التى تريدها، لأن الصراع هو العنصر الجوهرى فى كل مسرحية. «وسيجفريد» من حيث هو بطل «غروب الآلهة» ليس إلا مغنى التينور (٤٤) الأول فى كتاب يضم نصًا لأوبرا من الأوبرات، يستمهل منيته بعد أن تلقى الطعنة فى الفصل الأخير، حتى يغنى للبطلة ألحان حب مرحة كما يفعل إدجاردو فى أوبرا «لوتشيادى لا مومور» لدونيزيتى. وأراد فاجنر أن يزيد فى جلاء شخصية سيجفريد ذى البطولة المرحة التى لا تهاب شيئًا ولا تراعى ضميراً والتى تمثلها فاجنر فى خياله، فلم يجد بدًا من أن يسوق إليه خصمًا أشمخ فى الفن المسرحى من هاجن، وهو مجرد شرير أوبرا تقليدى، واضطر إلى خلق شخصية فوتان لتكون سندانًا لمطرقة سيجفريد. ولم يجد فاجنر مكانًا لشخصية فوتان فى النص الأصلى للأوبرا، فاضطر إلى أن يرجع إلى قصة تمهيدية ترتد فى جوهرها إلى الأصول الأولى للمجتمع البشرى. وكان واضحًا من هذه الخطة التى تشمل المجتمع الإنسانى كله أن سيجفريد لابد واقع فى صراع مع قوى أحط وأكثر غباء من تلك القوى الشامخة لسلطان الدين الخارق والقانون السياسى اللذين يمثلهما «فوتان» وزوجته «فريكا». أجل هذه الشخصيات الدنيا التى لم يكن بد من تصويرها هى الأخرى تصويراً دراميًا فى شخص «ألبريك» و«مايم» و«فافنير» و«لوكى» وغيرهم. على حين لا تظهر شخصية من

هذه الشخصيات فى «غروب الآلهة» عدا «ألبريك» الذى كانت محاورته القدرية فى ذلك الحلم الغريب مع «هاجن» رغم أثرها القوى مجرد مشهد مسرحى على نمط منظر «الشبح» فى مسرحية «هاملت» أو «التمثال» فى أوبرا «دون جيوفانى». ولو أنك فصلت الجزء الخاص باجتماع العرافات والحديث الذى دار بينهن، ثم زيارة «فالتراوتا» لبرونهيلده من أوبرا «غروب الآلهة» لظلت المسرحية متصلة الحلقات متكاملة دون هذين المشهدين، ولو أنك استبقيت تلك الشخصيات لبقيت المسرحية بفضل حوارها مرتبطة بالدرامات الموسيقية الثلاث. غير أن هذا الارتباط لا يقيم وحدة فلسفية أو تطابقًا حقيقيًا بين شخصية «برونهيلده» كما تبدو فى الأوبرا فى قصة «جيبشونج» التى سنقصها عليك وبين شخصية ابنه «فوتان» و«الأم الأولى».

ترياق الحب

الآن نتبين أن سلسلة «الخاتم»، عندما تبلغ النقطة التى تتحول عندها من دراما موسيقية إلى أوبرا فإنها تفقد أيضًا مع هذا التحول طابعها الفلسفى وتصبح من النماذج ذات الأفكار «التعليمية»، أما الجانب الفلسفى فى المسرحية - كما يراه فاجنر - فهو رمز درامى للعالم. ولكننا مع ذلك نجد الفلسفة فى الجانب التعليمى تهبط إلى مستوى وصفه لإكسير لا يقره العقل يشفى أدواء الإنسانية جمعاء. وهذا طبيعى إذ إن فاجنر، كإنسان فان يستسلم - بعد أن يستنفد كل فلسفته - إلى سحر الترياق شأنه فى ذلك شأن «كل» فرد من أفراد البشر.

غير أن هذا الترياق لم يكن قط عملاً أصيلاً فى بابه، فقد سبق فاجنر إليه شاب إنجليزى من السادة الريفيين بمقاطعة ساسكس هو «شيلى» فى أثر فنى رائع فى سلطانه على النفوس ورائع كذلك فى إبداعه، أخرجه سنة ١٨١٩، إذ تُعدّ «بروميثيوس طليقًا» محاولة إنجليزية على نمط «الخاتم». وإذا أخذنا فى اعتبارنا أن صاحب هذا الأثر كان حينذاك فى السابعة والعشرين من عمره على حين كان فاجنر فى الأربعين حين أتم قصيدة «الخاتم»، فقد نجد ما يرضى وطنيتنا الرخيصة فى الإصرار بدافع الحسد على عقد موازنة بين القصيدتين. فكلا الرجلين: فاجنر وشيلى قد كشفا عن الصراع المأثور بين الإنسانية وآلهتها والسلطات التى تحكمها، ذلك الصراع الذى ينتهى بخلاص الإنسان من طغيانها بفضل نمو إرادته نموًا يبلغ به الغاية فى القوة والثقة بالنفس. كما أن الرجلين كليهما قد ختما عملهما الفنى بالانزلاق إلى نزعة من نزعات التهذيب تتاجر بالترياق، إذ رفعا الحب إلى مقام الدواء الشافى من جميع الشرور وحلاّل جميع العقد والمشكلات الاجتماعية .

ونقطة الخلاف بين «بروميثيوس طليقًا» و«الخاتم» فيها من المتعة مثلما فى أوجه الشبه بينهما. ولقد كان شيلى حين تأثر بحركة الإصلاح الدينى الجديد (*) فى إنجلترا أيام ثورتها العارمة لا يزال فى جموح الشباب وفى الفورة الأولى لعبقريته الفنية المتألقة، فلم يفسح فى قصيدته مكانًا للخصم الذى يقف أمام بطله، على حين كان فوتان – الذى دعاه شيلى «جوبيتر» فى «بروميثيوس طليقًا» – هو الشيطان القادر المقتدر الذى هبط إليه إله الإنجليز طيلة قرنين من الزمان سادهما تقديس الإنجيل تقديس الجهال واتخاذه سبيلاً إلى المتاجرة الشائنة، ذلك أن شخصية «جوبيتر» وهى المناظرة «لفوتان» تجمع بين شخصيات «ألبريك» و«فافنير» و«لوكى» والجانب الطموح من فوتان ماثلة كلها فى شخصية شيطان غير مخيف ينتهى به الأمر إلى أن ينتزع عن عرشه ويُساق وهو يصرخ معولا إلى الهوة على يد روح تمثل فكرة «الناموس الأزلى(**)» التى حلت محلها منذ ذلك الحين «فكرة التطور». وكان «فاجنر» يسبق «شيلى» (١٨١٩) سنًا ويفوقه خبرة ولذلك أدرك شخصية «فوتان» وغفر له فخلّصه فى رفق من جميع تلك الارتباطات الملفقة التى ربط بها شيلى بطله فى عنف، جاعلاً نهاية فوتان على يد أبنائه فلذات أكباده الذين كانوا يمثلون الحق والبطولة، مظهراً إياه آخر الأمر مستسلمًا يسعى بنفسه إلى إخماد روحه والقضاء على حياته هو. وإنا لنلاحظ كذلك أن «شيلى» وهو يقترب من منتصف العمر الذى لم يبلغه أبداً كان قد انتهى إلى مثل هذا التسامح وهذه العدالة وتواضع النفس فى آثاره المتأخرة. وما كان ثمة تطور لفكرة الترياق منذ «شيلى» إلى «فاجنر» غير أننا نجد فى فاجنر ظلا من الظلام والموت يغشاها، بل نجد عنده أيضًا رأيًا أكثر إبانة عن الخير الأسمى الذى يتمخض عن الحب، هو أنه يشبع كل الشبع الرغبة فى الحياة، هذه الرغبة التى إذا ما تحققت، توقفت إرادة الحياة(***) عن إزعاجنا، ونصبح آخر الأمر سعداء راضين باستقبال ذروة السعادة ألا وهى الموت.

New Reformatin (*)

Eternal Law (**)

Will To Live (***)

ولكن شيلى لم يسيطر عليه هذا النزول بفكرة الترياق إلى مثل هذا السخف، إذ كان الحب يمثل القوى القادرة على إضعاف قبضة التقاليد والعادات فى هذا العالم فى «بروميثيوس طليقا» ليس إلا شعور عطف رحيم شفيق لا صلة له بالعاطفة الجنسية. ولعل هذا الشعور موجود، بل إنه موجود بالفعل فى قصيدة «شيلى» حين يتجرد حقًا من أى شاغل جنسى. وكلمتا الرحمة والعطف تنطويان على معنى هذا الشعور بأسلوب أقل إبهامًا مما تدل عليه كلمة الحب. على أن «فاجنر» كان دائم السعى إلى وسيلة يصل بها آراءه بالحواس، حتى لا يدع الناس يفكرون فيها أو يتخيلونها بأسلوب القرن الثامن عشر فحسب، بل ليشاهدوها على المسرح ويسمعوها من الأورسكترا، أو يحسوها تسرى فيهم عن طريق الانفعال العاطفى المثير. وما كان الدكتور «جونسون[٤٥]» حين ركل برجله الحجر ليدحض مذهب «بيركلى[٤٦]» بأكثر ميلا من «فاجنر» إلى القول بالمدركات الحسية الشائعة، إذ هو يصرّ فى جميع الأحوال على أنه لابد للمفاهيم المجردة من إدراك حسّى ليتحقق لها وجود حقيقى، وليس للوجود الحقيقى عنده فى واقع الأمر معنى غير هذا. وليس فى مقدور «فاجنر» تطبيق مثل هذه النظرية على الحب الخيالى دون أن يعود إلى أصلها ومنبتها المزعوم ألا وهو العاطفة الجنسية، تلك العاطفة التى صوّر مظهرها الوجدانى بموسيقى تتميز بالصراحة والطبيعة المنطلقة الجارفة والمعنة فى ذلك إمعانًا خليقًا بأن يندى معه جبين «شيلى» خجلا. فإن ثنائى الحب فى الفصل الأول من «فالكيرى» ينتهى بنا إلى موقف تهيب بنا فيه تقاليد مجتمعنا بأن نسرع فننزل الستار دون هوادة. على حين نرى فى المقدمة الموسيقية «لتريستان وإيزولده» تعبيرًا عجيبًا فى قوته وصدق تعبيره عن العواطف التى تصحب اجتماع شمل عاشقين حتى ليكاد المرء يسأل نفسه عما إذا كان ذلك الإقبال العظيم الذى تحظى به هذه القطعة الموسيقية عند عزفها بحفلات الموسيقى يرجع حقًا إلى سعة أفق جمهرة المستمعين واحترامهم للحياة بمظاهرها الخلاقة الرحيمة كلها، أم ترجع إلى أنهم يستمتعون بالموسيقى فحسب دون وعى منهم بمدلولها.

ومهما تكن الخرافة التى تصم مثل هذا السمو بالعاطفة الطبيعية بأنه أمر مزر شائن، جارحة للمشاعر مجافية للإنسانية، إلا أن هناك، على الأقل، نصيبًا من المنطق السليم فى الانتقاص من قدر الحب وفى اتخاذه ترياقًا يشفى جميع الأدواء والعلل، بل إن رحمة «شيلى» وحبه الحانى لا يمكن اتخاذهما قاعدة عامة للسلوك: ذلك أن شيلى نفسه عندما تناول شخصية «جوبيتر» بالتصوير عجّل بالتخلص منها تمامًا مثلما فعل سيجفريد مع فافنير وميمى وفوتان سواء بسواء.

وإذا كان «بروميثيوس» قد أفلت من تحقيق الجانب المدمر من عمله، وذلك بإقحام شخصية «ديموجرجون[٤٧]» الذى يمثل التشخيص السديمى للأبدية[٤٨] فإن ذلك لم ينقذ الموقف بحال لأن هذه الشخصية لا وجود لها حقًا فى عالم الواقع. وإذا كان «بروميثيوس» لم يستطع هو نفسه أن يقصى «جوبيتر» فمن يا ترى غيره كان يستطيع؟

وإنه لما يثير الحنق بل الضحك أن نرى هؤلاء الشعراء يدفعون بأبطالهم إلى طريق الدمار والتخريب يخوضون فيه منتهين بهم إلى ما انتهى إليه «داود». (وداود من دون البشر جميعًا) كما يصوّره «براوننج» حين يقول: كل ما فى الوجود محبة، ومع ذلك فكل ما فى الوجود ناموس عام[٤٩].

ومن الجلى حقًا أن مثل هذا الحب الذى شمل إحساس «سيجفريد» لأول مرة بالخوف وهو ينزع الرداء المدرع عن هذا الجسد النائم فوق الجبل، فيعرف أنه امرأة، يعرف ذلك عندما عبرت المرأة عن ثورتها الجامحة باحتجاجها على لمسه إياها، حين استحال خوفه منها رغبة وشوقًا إليها، وما أبداه من شعور قوى هو شعور الرجل المنتصر، وعندما عبرت عن شعورها الأنثوى الذى يجمع بين الجذل والذعر فاستسلمت له فى غمرة ذلك الوجد الذى لفهما معًا، فى الحق أن مثل هذا الحب تجربة من الخير أن نفعل معها ما يفعله الكثيرون منا: ألا ندعها تدخل علينا حياتنا إلا بقصد الترفيه، مثل هذا الحب لم يكن له نصيب فى حياة «فاجنر» نفسه [٥٠] تلك الحياة الحافلة بالعمل المضنى المجهد، ولذلك لم يظهر إلا فى منظرين من رباعية «الخاتم». أما «تريستان وإيزولده» فهى مكرسة وخالصة للحب، إذ هى قصيدة تدور حول الهلاك والموت، وأما



سيجفريد ١٨٩٦ . سيجفريد (ص ١٤٢)

«أساطين الشعراء المغنين» التى تفيض قوة وتفيض مرحًا وسعادة فهى لا تضم جملة واحدة من موسيقى الحب تحمل معنى العاطفة، وبطل هذه المسرحية رجل أرمل إسكافى، وهو على ذلك يقرض الشعر قانعًا بتتبع ما يكون بين عملائه من غراميات، وبعد ذلك تأتى أوبرا «بارسيفال» لتقضى على الحب قضاء مبرمًا. الحق أن ترياق الحب فى «غروب الآلهة» وفى الفصل الأخير من مسرحية «سيجفريد» الموسيقية ليس إلا أثرًا من آثار الفكرة الأوبرالية الأولى البدائية للقصة، تعدّلت نتيجة لفهم «فاجنر» التالى للحب - وإن لم يكن الفهم الأخير - فقد أراد أن يجعل منه المحقق «لإرادة الحياة» عندنا، ومن ثم فهو الذى يصلح ما بيننا وبين الظلام والموت.

* * *

الحياة لا الحب

العقيدة الوحيدة التي يمكن أن يخرج بها أى مريد حصيف من مسرحيات «الخاتم» الموسيقية ليست هى الإيمان بالحب، بل بالحياة نفسها، من حيث هى قوة لا تهن ولا تكل تمضى قُدمًا وترقى بلا توقف. ومما يجدر بهذا المريد أن يلاحظه: أن الحياة لا تنطوى على استجابة ما لنداء من نداءات «الأنوثة الخالدة»(٥١)، كما أنها لا تمضى متأثرة بشىء من ذلك أو ملبية لعاطفة أخرى خارجة عنها، وإنما تنمو من تلقاء نفسها بفضل طاقة خاصة بها لا تفسر ولا تعلل، متشكلة أبدًا فى أشكال تسمو شيئًا فشيئًا، وتحل كفاياتها وحاجاتها دائمًا محل تلك الأشكال التى وضعت للوفاء بمطالبنا السابقة. وليس ما يدعو لأن نتفرق فزعًا عندما ينادى أتباع «باكونين» بالقضاء على تلك الأشكال النافعة الجليلة، لا، ولا نحن محتاجون إلى الزج بهم فى غياهب السجون ما دامت المجالس النيابية تنفذ شيئًا فشيئًا ما ينادون به. هذا ولن تقوم القيامة إذا هبّ سيجفريد وأمثاله يصهرون الأسلحة العتيقة ويحولونها إلى أخرى جديدة ويحطمون بكلمات الازدراء والتحقير سيف السلطان فى أيدى الشيوخ. وإذا صحّ أن الطبيعة البشرية - التى هى أسمى ما انتهت إليه أشكال الحياة فوق هذا الكوكب - فى سبيلها حقًا إلى الانهيار فسينحل المجتمع الإنسانى، ولن تستطيع العقوبات التى تستمد سلطانها من الخوف إنقاذه حينذاك، ولابد لنا - كما فعل بروميثيوس - من أن نأخذ فى خلق رجال جدد بدلاً من تعذيب هؤلاء الباقين على قيد الحياة دون جدوى. وما دامت طاقة الحياة دائبة فى ترقية الطبيعة البشرية إلى مستويات أعلى، فكلما صدّ الشباب الشيوخ ساخرين بهم طارحين جانبًا قوانينهم الأثيرة لديهم، كلما كان ذلك أدعى لتحقيق آمال العالم. فما النمو الظاهرى للفوضوية إلا مقياسًا للتحسن المطرد. والتاريخ بقدر ما نستطيع أن نستوعبه - وهو لم يقل بعد

شيئًا كثيرًا يستحق الذكر - يبين أن جميع التغييرات التى تواجه النظم الاجتماعية - منذ البدائية الفجة إلى المجتمعات المتشعبة النظم، ومن الآلية فى الأجهزة الحكومية إلى الحيوية - تبدو لأول وهلة مجرد تغيرات فوضوية. ولا شك فى أنه من الطبيعى أن ترى القرقعة أن أى تطور ينذر بزوال الأصداف سوف تكون نتيجته الموت الشامل لها ولجنسها(*). ومهما يكن من شىء فإن المخلوقات التى تعيش الآن فى المنازل الفخمة، ولدت حين ولدت وليس فوق ظهورها بيوت تحميها ولا فراء أو ريش يكسوها.

* * *

(*) أى أن الناس عندما يتبينون أن الثورة على نظامهم سوف تطيح بهم وبأنظمتهم لا يطمئن بالهم إلى ذلك. (المترجم)

الفوضوية ليست ترياقًا

وإنى لأسوق كلمة تحذير إلى أولئك الذين يجدون أنفسهم مفتونين بفوضوية سيجفريد أو إذا شاءوا مصطلحًا أكثر وقارًا بنزعته «البروتستانتية الجديدة». فالفوضوية إذا عُدت هى الترياق لا تغنى شيئًا ولا يجرى من ورائها نفع، مثلها فى ذلك مثل سائر العقاقير الشافية من كل داء سواء بسواء. ولسوف يظل هذا شأنها حتى إن نشأنا جنسًا أكمل ما يكون حبًا للخير. صحيح أن الفوضوية شىء لابد منه حقًا فى ميدان الفكر، والأمم التى ليس فيها مفكرون أحرار - أعنى فوضويين فكريين - لا شك ملاقية نفس المصير الذى لقيته الصين. وصحيح أيضًا أن قانوننا الجنائى القائم على الجريمة والعقاب، وهما لا يعدوان أن يكونا تعبيرًا عن نزعتنا القاسية الانتقامية مقنعة بقناع نبيل، هذا القانون يحمل لنا الضيق الخالص ويثير فينا الاشمئزاز، وحتم علينا فى النهاية أن نتحلل منه، حين تثبت لنا التجربة ما فيه من شر وبطلان. غير أن الفوضوية لا يمكن أن تحل محل القانون، فلو أنها طبقت على دولاب الصناعة أو السياسة فى المجتمع الحديث، لاستحالت فى جميع الأحوال إلى سخف، وحتى هذا الشكل المخفف الملطف من الفوضوية، والذى هو دعامة الحضارة الحديثة وأعنى به تقويض الصناعة تحت ستار الحرية الفردية استهدافًا للمنافسة الفردية الرأسمالية وتحقيقًا للمنفعة الذاتية، هذا الشكل من الفوضوية هو الفشل الذريع المحقق الذى سيقود حتمًا إلى اشتراكية منظمة. وإنى أحب لأتباع «سيجفريد» ومريديه أن يقرءوا ما سبق لى أن كتبته بعنوان «استحالة الفوضوية»(*) إن شاءوا بيانًا اقتصاديًا منطقيًا لهذه النظرية. وهو البيان الذى نشرته الجمعية «الفابية» والذى بينت فيه أن من

(*) The Impossiblities of Anarchism

العسير على المجتمع تنظيم إنتاجه للكرة الأرضية، وكذلك من العسير عليه توزيع هذا الإنتاج توزيعًا اقتصاديًا عادلاً على أساس من خطة فوضوية أيًا كانت الخطة. وإذا نحن لم نخضع نشاطنا الاجتماعى لتنسيق يسمو على ما هو عليه الآن فمن المستحيل أن نخلص من حمأة الثروات المركزة فى أيد قليلة تتسم بالتبديد والظلم، ومن الفقر الواسع الانتشار، تلك الحمأة التى يطلق عليها الخداع السياسى فى وقتنا الحالى، اسم رفاهيتنا ومدنيتنا. إن الحرية شىء جميل غير أنها لن تقوم لها قائمة إلا إذا سدّد المجتمع دينه اليومى للطبيعة فكسب قوته أولا. ولن تكون هناك حرية قبل ذلك فيما عدا حرية العيش على حساب الغير، وهى لون من الحرية يسعى إليه الكثيرون فى هذه الأيام طالما أنه هو مقياس اللطف والأدب وإن لم يكن سليمًا فى نظر الخير العام.

ختام سيجفريد

ليس ثمة ما هو جدير بالوصف إذا ما عدنا الآن إلى مغامرات «سيجفريد» إلا ختام الأوبرا. فبعد أن يجاوز «سيجفريد» النار دون أن يمسه مكروه يوقظ «برونهيلده»، ويعرف منذ النظرة الأولى خيالات الحب ونشوته ويشارك فى أغنية ثنائية تنتهى بمناجاة ترجمتها الرومانتيكية «الحب الذى يضىء وهو يسخر من الموت»، وهى تعنى فى الواقع أن الحب المضىء والموت الساخر ينطوى أحدهما على الآخر فى تلاصق وتمازج وكأنهما فى الحقيقة شىء واحد.

* * *

غروب الآلهة

تمهيد :

تبدأ «غروب الآلهة» بتمهيد مطوّل، فالعرافات الثلاث جالسات على قمة جبل «برونهيلده» ينسجن خيوط القدر، ويروين قصة «فوتان» حين ضحى بإحدى عينيه، حين انتزع غصنًا من شجرة الدّيش(٥٢)، ليصنع منه يدًا لرمحه، وكيف ذبلت تلك الشجرة وذوت أوراقها لما قاست من عنفه. ثم يأخذن يستعرضن ما انتهى إليهن وشيكًا من أنباء حديثة تتصل «بفوتان» وحين دعا أبطاله جميعًا ليقطعوا الأحطاب من شجرة الدّيش الكبرى الذاوية ليصنعوا منها ركامًا ضخمًا حول الفالهالا. وفى القاعة الكبرى اتخذ فوتان مجلسه الرئيسى ممسكًا فى يده رمحه المتكسر، ومن حوله الآلهة والأبطال يحفون به فى شبه مؤتمر خاشعين يتطلعون إلى النهاية. وهذا كله يمتّ بسبب إلى العناصر الأسطورية التى بدأ بها فاجنر سلسلة «الخاتم».

وتقف القصة عن المضى عندما ينقطع الخيط فى يد العرافة الثالثة: لقد آن أن يمسك الإنسان بزمام مصيره يصرّفه كيف شاء، لا يذل للظروف ولا للبيئة ولا لإلحاح الحاجة ولا للضرورات ، فلقد تحررت مشيئته. وتدرك العرافات أن العالم لم يعد فى حاجة إليهن، فيهبطن إلى أغوار الأرض راجعات إلى الأم الأولى. ويطلع الفجر ويدخل «سيجفريد» و«برونهيلده» وهما ينشدان معًا ثنائية أخرى. ثم يعطى «سيجفريد» «برونهيلده»، خاتمه، وتنزل له برونهيلده عن جوادها فيمضى به باحثًا عن مغامرات أخرى على حين تظل هى ترقبه من فوق الصخرة إلى أن يغيب عن ناظرها، وتهبط الستار، غير أن صوت بوقه لايزال فى الأسماع ووقع حوافر جواده لايزال يدوى فى مرح على أرض الوادى، وينمحى الصوت ليذوب فى الإيقاع المهيب لمياه نهر الراين

وهى تبلغ ضفتيه، ثم يُسمع ثانية صدى نواح عذارى الراين على ذهبهن المسلوب، وأخيراً ينتهى إلى آذاننا نغم جديد لا يفيض فيضان النهر العارم، غير أننا نحس فيه وقع أقدام لرجال أشداء، وقع لا تخطئه الآذان ونستروح عبير الأرض يضوع قوياً(*). وعند ذلك ترتفع فى النهاية ستار الأوبرا، فلا تنسى أن كل ما مرّ بك حتى الآن ليس إلا مجرد تمهيد.

* * *

(*) تسمى هذه القطعة الأوركسترالية «رحلة سيجفريد بالراين» وتعزف دائمًا فى برامج حفلات الكونسير لسحر موسيقاها العظيم. (المترجم)

الفصل الأول

وها نحن الآن نحس وقع الأقدام فى وضوح، إذ نحن فى قاعة على جانب نهر الراين فى جيبشونج(*) جالسون فى حضرة الملك جونتر وأخته جوترونا وأخيه العبوس غير الشقيق هاجن، شرّير المسرحية. وجونتر هذا أبله يُكبر هاجن لذكائه إكبار أبله لدهاء اللئام، ويتحايل لتصيد مديحه، ويناشد هاجن أن يصفه بأنه رقيق مهذّب، وأنه فخر سلالة الجيبتش(**). ويقول هاجن: من المحال التأمل فى شخصية جونتر دون حسده. ويمضى هاجن يظهر أسفه من أن جونتر لم يوفق إلى زوجة عظيمة جديرة به حتى الآن. ويظهر جونتر شكه فى وجود تلك الزوجة العظيمة، وعندها يدله هاجن على برونهيلده، وقلعة النار التى تحيط بها، كما يخبره عن سيجفريد. ويفزع جونتر لا خوفًا من النار فحسب بل من سيجفريد معها، فلقد حدّثه هاجن بأن سيجفريد لا يخشى النار، وإذا كان هذا شأنه فلسوف يفوز هو بالمرأة من دونه. غير أن هاجن يضيف أن سيجفريد قد خرج مغامرًا، ومما لاشك فيه أنه سوف يلمّ بجونتر زعيم الجيبشونج المعروف، وعندها يكون من اليسير إعطاؤه إكسير الحب ذلك الدواء الذى يثير العشق، فيقع فى غرام جوترونا أخت جونتر وينسى أية امرأة غيرها رأتها عيناه.

ويرتاح جونتر لهذ الحيلة الماكرة التى دبرها هاجن. وما يكاد يوافق حتى يكون سيجفريد قد جاء فى حينه - كما تقضى أصول الطبيعة الأوبرالية - ويهل عليهما كما توقع هاجن فيعطياه الشراب المخدر، فإذا هو قد أحب جوترونا وأنسى برونهيلده،

Gibichungs (*)

Gibic (**)

وأنسى ماضيه كله معها فلم يعد يذكر شيئًا. وحين يكشف جونتر عن شوقه إلى رؤية عروسه التى تنزل مكانًا منيعًا تحيط به أسوار من نار تحول بين الوصول إليها، بدى لسيجفريد أن يبدو لبرونهيلده فى صورة جونتر بعد أن يقتحم النار ولن يكلفه ذلك غير استخدام «القبعة السحرية[٥٣]» أو «الخوذة الخادعة[٥٤]» التى يتردد ذكرها طوال مسرحيات الخاتم الموسيقية، ويتعلم سيجفريد للمرة الأولى كيف يستخدم الخوذة، ويكون مفهومًا أن جزءًا من الصفقة يقضى بأن يتزوج سيجفريد أخت جونتر، وعلى هذا العهد يقسمان معًا قسم الأخوة فى الدم. عند هذا تنتشر الخميرة الأوبرالية القديمة فى فاجنر وتندفع مجموعة الآلات النحاسية فى أداء رائع يشارك فيه التينور، والباريتون فى أسمى قوتهما ليبلغ صوتاهما مداه، ويأخذان فى الغناء الواحد تلو الآخر فى صورة من الاتباع الكنترابنطى[٥٥] وينشدان معًا أنغاما على أبعاد موسيقية من الدرجة الثالثة والسادسة، ويختتمان سويًا بإنشاد أنغام موحدة،. وبصورة صاخبة على نحو ما يفعل روى جوميز وأرنانى أو عطيل وباجو. وفى غير جلبة أخرى يرحل سيجفريد لمهمته مصطحبًا معه جونتر إلى أن يبلغا سفح الجبل تاركين هاجن ليحرس القاعة، وهو يغنى أنشودة منفردة لطيفة طالما عزفت فى برامج حفلات ريختر[٥٦] الموسيقية، تشير إلى أن همه كله هو أن يعود سيجفريد بالخاتم، وعندها سوف يسعى هاجن للاستيلاء على هذا الخاتم كى يكون له النفوذ المادى على العالم.

ولنا الآن أن نتساءل، من أين لهاجن كل هذا العلم بالقوى المادية، وكيف تسنى له أن يخبر جونتر بقصة برونهيلده وسيجفريد، وأن يكشف لسيجفريد عن خدعة «الخوذة الخادعة»؟ وبيان هذا أن هاجن، وإن يكن أخًا لجونتر من أمه، فإن أباه لم يكن من تلك السلالة السامية سلالة الجيبش، وما كان أبوه إلا صديقنا القديم ألبريك الذى سعى مثل فوتان فى أن يكون له ابن يقوم عنه بما يعجز عن أدائه من أعمال.

وتبين الأحداث السابقة أن أولئك السادة الملتزمين بقواعد الأخلاق والسلوك والذين ينفرون من الفلسفة الجادة للدرامات الموسيقية ويحسون بفزع منها، قد ترضى نفوسهم بأكسير الحب الذى يجرعه سيجفريد فينسى زوجته، ويرون فيه رمزًا للعاطفة

الشهوانية التى تسوق الإنسان إلى الجنون، والتى ما يكاد الرجل الوقور يذوقها حتى ينسى زوجته الشرعية ويسترسل فى مغامرات تنتهى به إلى دمار عاجل.

الآن نأتى إلى البقية الباقية من مأساة فوتان: فإذا ما عدنا إلى الجبل الذى اتخذته برونهيلده مأوى لها وجدنا أختها الفلكيرة قد جاءت لزيارتها بعد أن أزعجها وأقلقها ما أعده أبوها من أمور خطيرة. وتأخذ فى الحديث إلى برونهيلده فتعيد على مسمعها تلك القصة التى روتها العرافات، وما سمعته من فوتان وهى عالقة بركبتيه جزعة وهو يتمتم قائلاً: لو أن الخاتم السحرى عاد إلى بنات الراين العميق فسوف يتحرر الآلهة والعالم من تلك اللعنة السرحية المدوية التى أطلقها ألبريك فى «ذهب الراين». من أجل هذا هرعت فالتروتا إلى أختها على جواد الحرب تشق أجواز الفضاء لتضرع إليها أن تعيد الخاتم إلى الراين. وكان معنى هذا أنها تطلب من «المرأة» أن تنزل عن حبها من أجل الكنيسة والدولة. ولكن برونهيلده تجهر بأنها لن تفعل مهما كانت الظروف، وتعود فالتروتا إلى الفالهالا واليأس يثقل قلبها.

وفيما برونهيلده ترقب السحب السوداء الراعدة التى تحدد معالم طريق أختها فى السماء إذا بنيران لوكى تندلع عالية متأججة تغشى الجبل من نواحيه، وإذا بوق سيجفريد يدوى مؤذنًا بأنه فى طريقه إليها. غير أن الرجل الذى تراءى لها يضع على رأسه الخوذة الخادعة ولا عهد لها بصوته، وهو فى صورة ملك الجيبشونج وما سبق لها أن رأته، وينتزع الرجل الخاتم من يدها ويدعوها زوجة له ثم يدفعها أمامه إلى الكهف لا يرحم ذعرها ولا يلين لجزعها، ثم يرفع سيفه فاصلاً بينه وبينها دليلاً على وفائه لذلك الصديق الذى رضى بأن يقوم بهذا عوضًا عنه. وليس ثم تفسير يسوقه المؤلف ليجلو به السبب فى سرقة الخاتم على هذا النحو الذى يشبه أسلوب قطاع الطرق، ومن الواضح أن سيجفريد هذا ليس سيجفريد الذى عرفناه فى المسرحية السابقة.

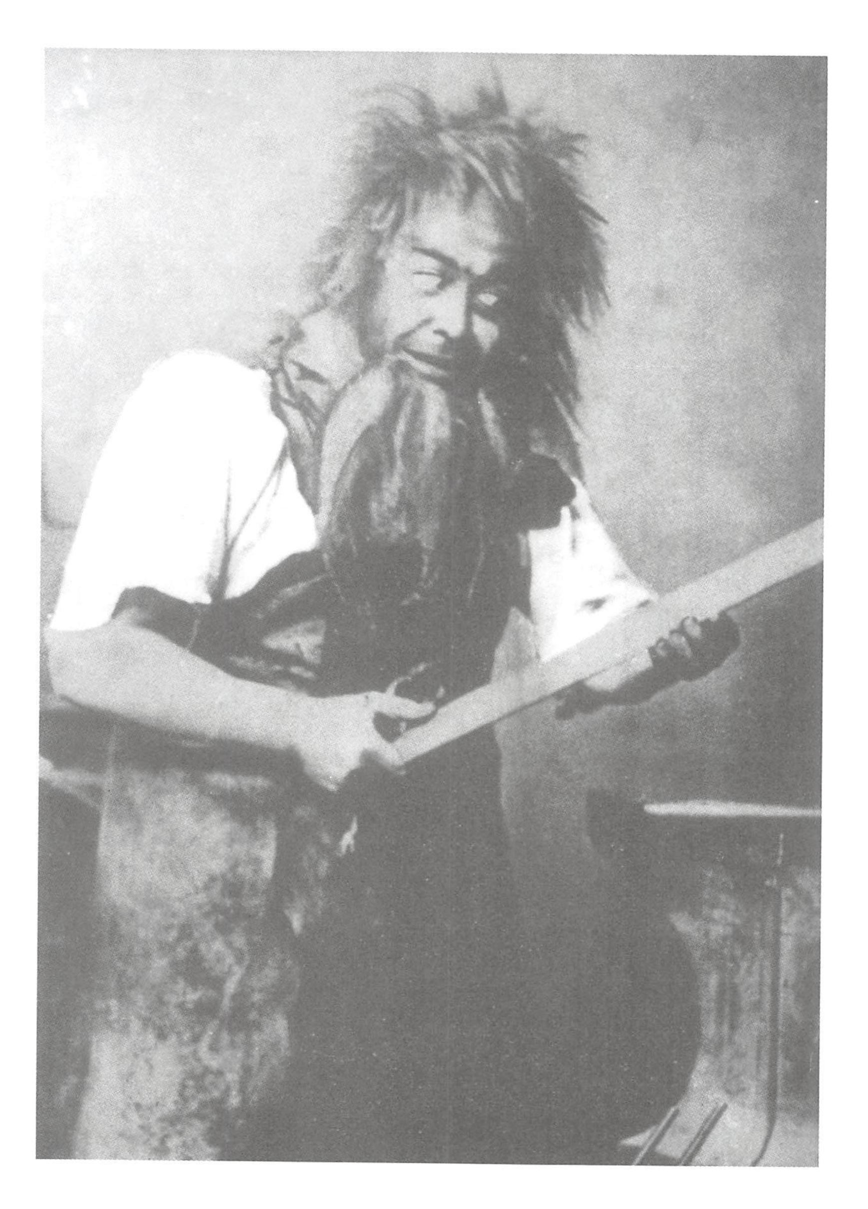
* * *

الفصل الثانى

يعود بنا هذا الفصل إلى قاعة جيبتش، وفيها نرى هاجن مع الهزيع الأخير من الليل لا يزال جالسًا ورمحه فى يده ودرعه إلى جانبه وبين قدميه شبح لقزم قابع لم يكن غير أبيه ألبريك، وهو مثقل القلب همًا من ظلم فوتان له، مستحثًا همة ولده فى أحلامه كى يعيد الخاتم إليه، ويقسم هاجن أن يستجيب. وحين تشرق الشمس ويختفى شبح الأب يظهر سيجفريد على حين بغتة من شاطئ النهر وقد شدّ إلى حزامه الخوذة الخادعة التى حملته من الجبل أشبه بالبساط الطائر فى قصة ألف ليلة وليلة، ويأخذ سيجفريد يقص مغامراته على جوترونا، ويقترب قارب جونتر فيمسك هاجن ببوق ينفخ فيه يؤذن رجال القبائل ليكونوا فى استقبال زعيمهم وزوجته وليرحبوا بهما، وكم كان مرحًا ذلك الحوار بين أفراد القبيلة وقد خفوا فى سلاحهم دهشين. وينتهى هذا الحوار بلحن من إنشاد الجماعة يدوى كالرعد، بينما تقرع الطبول بضربات قوية عنيفة وكأنها دقات الزمن، وبنفس الطريقة عينها التى كان من السهل على روسينى أن يتبعها لو أنه تتلمذ على بيتهوفن(*).

ويجئ فى إثر ذلك منظر يثير الرعب والفزع، وذلك حين يدخل الملك جونتر يدفع أمامه عروسه الأسيرة إلى القاعة لتمثل بين يدى سيجفريد الذى تعتقد برونهيلده أنه زوجها وذلك حين ترى وهى دهشة الخاتم فى إصبعه، وتحسب أن جونتر هو الذى

(*) أى على طريقة روسينى فى الإخراج المسرحى الكبير، كما فى أوبرا «وليم تل» ولكن بأسلوب موسيقى يشبه أسلوب بيتهوفن فى إصراره على إبراز نبرات الإيقاع من دقات الطول مع إنشاد المجموعة فى السيمفونية التاسعة. (المترجم)



مايم (١٨٩٦) سيجفريد (ص ١٤٣)

انتزع منها الخاتم فى الليلة السابقة فتتلفت إليه قائلة: «إذا كنت قد انتزعت الخاتم منى وملكتنى به زوجة فما بالك لا تخبره عن حقك فيه لأحمله على رده إليك؟»

ويضطرب لسان جونتر ولا يكاد يبين فيقول متلعثماً: «الخاتم.. لم أعطه الخاتم.... هل تعرفين هذا الرجل؟»

ومن السهل أن نحدس ردّها على هذا. تسأل برونهيلده جونتر: « إذن فأين تخفى الخاتم الذى أخذته منى؟». تلهمها حيرة جونتر القصد. فتصيح بسيجفريد علانية تتهمه بأنه مخادع ولص. وعبثًا يحاول سيجفريد أن يبرئ نفسه، ويصرّح بأنه لم يأخذ الخاتم من أية امرأة وأنه حازه بعد أن قتل التنين. وترى برونهيلده فى حيرة سيجفريد وارتباكه فرصة فتغتنمها وتتهمه أمام أفراد القبيلة بأنه قد انتحل معها شخصية جونتر.

وهنا تحين الفرصة لأداء قسم أوبرالى كبير، حين يؤكد سيجفريد براءته وهو يقسم على رمح هاجن، وبرونهيلده تدفعه إلى الأمام فى المسرح ليقرّ بذنبه وقد وقف رجال القبائل يدعون آلهتهم أن ترسل الصواعق لتهلك من يحنث فى يمينه، غير أن الآلهة لا تستجيب للدعاء. وبعد أن يسر سيجفريد لجونتر أن الخوذة الخادعة فيما يبدو لم يكن لها إلا النصف من أثرها، يشق طريقه مرحًا ناجيًا من الحرج تصحبه جوترونا، وقد لفّ ذراعه حول خصرها، ورجال القبيلة فى أثرها إلى حيث تعد العدّة للزفاف، ويبقى جونتر وهاجن وبرونهيلده يرسمون خطة أوبرالية للانتقام من سيجفريد. غير أنه يبدو أن برونهيلده كانت قد حصنت سيجفريد بسحر حتى لا يمس جسده سلاح بسوء، وإن نسيت عدوه إذا كما اشتبك معه فى قتال. ومن ثم يجمعون أمرهم على الخروج لصيد كبير فى صبيحة اليوم التالى، ويدبرون أن يقوم «هاجن» بتصويب رمحه إلى ظهر سيجفريد، ثم يدّعون تبريرًا لتلك الفعلة النكراء بأن خنزيرًا بريًا قد طعنه بقرنه فقضى عليه. وإذ كان «جونتر» أبلها فقد أحسّ بتأنيب ضميره لأنه كان قد سبق فأقسم لسيجفريد أن يبقى وفيًا له وفاء الأخ الشقيق، ولأنه بدأ يحس ما سيحدثه مقتل سيجفريد من الثكل لأخته. وكان يعوزه العقل المفكر المدبر كى يقوى على أن يحاج

المتآمرين فيحول بينهم وبين تنفيذ ما ائتمروا عليه. وينطلق الثلاثة ينشدون لحنًا عنيفًا تحكى فكرته نفس الفكرة فى لحن المتآمرين الثلاثة فى أوبرا فردى «الحفل الراقص التنكرى». وينتهى الفصل بلحن مرح يؤذن بقدوم موكب الزفاف «سيجفريد» فتنثر الورود وتقدم القرابين للآلهة ويحمل على الأعناق العريس والعروس فى زهو وإجلال.

وسوف ندرك فى هذا الفصل أننا قد انقطعت صلتنا انقطاعًا تامًا بالدراما السابقة، إذ لم تكن «برونهيلده» هى «برونهيلده» التى ظهرت فى مسرحية «فالكيرى» الموسيقية، وما كانت غير «هيورديس» التى خلقها «إبسن»، وهى امرأة جليلة ذات طبيعة وحشية مهيبة تتميز بالغيرة والانتقام تميزًا يقرب من مرتبة البطولة. وهذه هى المعالجة المسرحية التى لابد منها لبطلة «الساجا» القاتلة. ولقد كان هدف «إبسن» فى مسرحية «الفيكنج» مسرحيًا لا رمزيًا فلسفيًا كما كانت الحال فى مسرحياته الأخيرة. كذلك كان هدف فاجنر فى «موت سيفجريد» الذى جعل «البطل» فيها هو «فوتان» خصم «سيجفريد». وهكذا نجد أستاذى الدراما: «إبسن» و«فاجنر» يخلقان النموذج نفسه، نموذج «برونهيلده». وفى الليلة الثانية من مسرحية «الخاتم» نرى «برونهيلده» تمثل غريزة استلهام الحقيقة وقد استسلمت إلى النوم بفعل السحر وأحيطت بنيران الجحيم مخافة أن تطيح بكنيسة عمها الفساد بعد أن تحالفت مع الحكومة. وفى الليلة الرابعة نجدها كاذبة شريرة فى قسمها ترضى ما فى نفسها من غيرة، ثم تشارك فى مؤامرة دنيئة مع أبله وآخر لئيم أفاق.

وفى النص الأصلى «لموت سيجفريد» يسود التنافر حتى الخاتمة، إذ نرى «فوتان» يعيد «برونهيلده» إلى الألوهية بعد أن قضت نحبها، كما نرى مرة أخرى إحدى «الفلكيرات» تحمل «سيجفريد» القتيل إلى الفالهالا ليكتب له الخلود هناك فى سعادة دائمة مع الأبطال التقليديين.

وأما سيجفريد نفسه فنسمعه يتحدث عن النساء فى هذا الفصل والفصل الذى يتلوه بأسلوب رجل الحياة الناضج المجرّب فيقول: «سرعان ما تهدأ حدة غضبهن»، غير أن هذا اللون من الحديث لا ينتمى إلى شخصية الشاب المبتدئ التى شاهدناها فى

المسرحية السابقة وإنما ينتمى إلى مسرحية «موت سيجفريد» الأصلية بشخصياتها الرئيسية المرسومة بأسلوب رومانتيكى مقتبس من «الساجا» القديمة التى لم تنل منها يد التعديل، أو بالأحرى التى لم تكن قد صيغت من جديد على يد عبقرية «فاجنر» على النحو الذى شاهدناه فى الليلتين السابقتين. إن عنوان «موت سيجفريد» نفسه سيظل مشهداً مسرحياً حياً يتجلى فى المقطع التالى عندما يستولى الغضب واليأس على جونتر ويصيح قائلاً: «أنقذنى يا هاجن، أنقذ شرفى وشرف الأم التى ولدتنا معاً»، ويجيب هاجن قائلاً: «ما من شىء يستطيع إنقاذك، لا العقل ولا القوة. لن ينقذك إلا موت سيجفريد» وهنا يصيح جونتر مردداً وهو يرتعد: «موت سيجفريد»!

* * *

الصحف تناقش فاجنر

كشفت المكاتبات والرسائل العامة التى تناولت أعمال «فاجنر» الفنية أخيراً عما يحظى به الموسيقارمن ولاء، فحين عقب كاتب فى «الديلى تلجراف» على زيف ما ادعته «برونهيلده» حين اتهمت «سيجفريد» بخيانة «جونتر» معها أخذت «الديلى كرونيكل» تفسح المجالات لمقالات ومناقشات للدفاع عن البطلة المحبوبة، وأظهرت الصحيفة استنكارها لاتهام «برونهيلده» بالادعاء كذباً، وأخذت الصحف تؤيد هذا على الرغم من أن الدليل الذى يحتويه النص لا يسمح بجدل. ولقد احتج المحتجون بأقوال «برونهيلده» ووجدوا فيها إثباتًا كافيًا بأن شخصًا ما قد اعتدى عليها فظنت هذا الشخص «سيجفريد». وإذ كان بعيداً أن يكون هذا الشخص «سيجفريد»، وكان غير ممكن أيضاً أن يخون «سيجفريد» «جونتر»، كما أنه من غير الممكن لها هى الأخرى أن تقدم على الكذب، كان لابد أن يكون المعتدى هو «جونتر» نفسه بعد عملية تبادل أخرى للشخصيات لم يشر إليها النص.

ولنجيب على هذا إن صح أن هذا الادعاء الهزيل فى حاجة إلى إجابة نقول: إن النص واضح كل الوضوح فى الجانب الذى يتصل «بسيجفريد»، فلقد جاء فيه أن «سيجفريد» تنكر فى صورة «جونتر» وهو يقصد إلى «برونهيلده» حين قضى الليل إلى جانبها وبينهما السيف «نوتونج». ولقد نزل بها إلى سفح الجبل مع الصباح مجتازاً هذا «الستار من النيران» (وما كان «لجونتر» أن يجتاز مثل هذه العقبة الكأداء). ثم وضع «سيجفريد» على رأسه الخوذة الخادعة، وما كاد يرتد إليه نَفَسُه، حتى نقلته إلى حيث يريد فى سرعة خاطفة إلى قاعة «الجيبشونج» تاركًا «جونتر» الحقيقى ليأتى ببرونهيلده وراءه مجتازاً النهر.

وقد زعم أحد المجادلين أن رحلة «جونتر» وهو عائد يحمل «برونهيلده» قد استوعبت ليلتين ولابد أن يكون الاعتداء قد تم فى اليلة الثانية. غير أن الوقت كان محسوباً حتى الدقيقة الأخيرة منه: وهذا الذى حدث لابد أن وقع فى الليلة الوحيدة التى قضاها هاجن مراقباً. وليس ثمة ما ندفع به تلك الحقيقة البينة وهى أن ما كالته «برونهيلده» من اتهام كان تزييفاً هى به عليمة. أما هذه التأويلات والمخارج المستعصية التى سبق سردها فما هى إلا أمثلة طريفة من أمثلة العواطف القوية التى استطاع «فاجنر» بأعماله الخالقة أن يلهمها عقولا ذات قدرة فائقة وثقافة واسعة، وهى عواطف قامت على العبادة المتعصبة لشخص فاجنر وأعماله.

ويبدو لنا أن هؤلاء الذين آثروا أن يتهموا «برونهيلده» بالكذب كانوا أكثر تعقلاً من الآخرين الذين زعموا مجادلين بأن «فوتان» حين انتزع صفة الألوهية من «برونهيلده» انتزع منها كذلك الصفات الخلقية، وهكذا أيقظت قبلة «سيجفريد» «برونهيلده» فانقلبت امرأة فانية تحس الغيرة مثلها فى ذلك مثل سائر النساء . غير أنه من اليسير على الآلهة أن تفقد صفة الخلود وتغدو غيورة دون أن تتورط فى قول الزور وتشارك فى جريمة قتل. هذا إلى أن ذلك التفسير يوجب التضحية بالمغزى الرمزى كله، الشىء الذى يهبط بمسرحات «الخاتم» إلى مستوى المعنى الذى يخاله طفل عن قصة «الجمال النائم». وإن من لا يعى – وفقاً لما تمليه سلسلة «الخاتم» –أن التحول من إله أكبر إلى بشر هى خطوة إلى أعلى لا إلى أدنى يفقد المغزى كله من مسرحيات «الخاتم». وإذا التزمنا جانب الدقة، فإن صدق «برونهيلده» الذى يقف سداً منيعاً ضد لعنات «فوتان» هو الذى حفز الأخير إلى إقامة ستار من النيران بمساعدة «لوكى» ليبعد خطرها عن الفالهالا وما فيها من تقاليد وخيالات وأوهام.

والرأى الوحيد المستساغ هو الذى يزكيه التاريخ المعروف لمسرحيات «الخاتم»، والذى يزكيه الموسيقيون ذوو الحكم السليم استناداً إلى ما تضمنته النصوص الموسيقية التى سنعرض لها بالتعليق توًا. فالحقيقة كما قلت لك أن «فاجنر» قد بدأ «بموت سيجفريد» وإذا هو بعد ذلك حين أراد أن يطوّر رأى «سيجفريد» ليعتنق

البروتستانتية الجديدة(*) قد انتهى إلى سيجفريد الصغير»(**)، ولما كان مستحيلاً أن تظهر شخصية «البروتستانتى» على المسرح دون أن يكون إزاءه خصم بابوى، أدت مسرحية «سيجفريد الصغير» إلى مسرحية «فالكيرى» ثم إلى مقدمتها «ذهب الراين»، والمعروف أن المقدمة تكتب بعد أن يتم تأليف الكتاب. وأخيراً روجعت الرباعية كلها ما فى ذلك شك، غير أنها لو روجعت مراجعة دقيقة لأوجب ذلك استبعاد «موت سيجفريد» بعد أن أصبح ذلك غير متجانس مع سائر القصة وغدا نافلة لا داعى لها، مما يفضى إلى مواجهة الحقيقة التى تقول بأن مسرحيات «الخاتم» على هذاالنحو لم تعد «ملحمة نبيلونج» وإنما انقلبت إلى مسرحيات حديثة ترى فيها القبعات الطويلة عوضًا عن الخوذة، كما ترى فيها المصانع مكان المنجم، والفيلات الحديثة مكان «الفالهالا»، وجملة القول فلقد غدت اعترافًا صريحًا بأن «ملحمة النبيلونج» القديمة لم تعد غير مجرد ذريعة اتخذها فاجنر ودس اسمها فحسب فى قائمة أعماله. ولقد حدثنى أكبر المفسرين الإنجليز المعرفين بفاجنر وفنه حين التقينا ذات مرة بمسرح «بايرويت» خلال فصول «غروب الآلهة» فقال لى: لقدأراد الأستاذ - وهو يقصد «فاجنر» - أن يستخدم الأسلوب نفسه الذى استخدمه فى أوبرا لوهنجرين» بعد أن توقف أمدًا طويلاً عن الأوبرا. ولقد أوحت له مسرحية «موت سيجفريد» (التى فرغ من رسم معالمها للمرة الأولى سنة ١٨٤٨ أى فى السنة التى سبقت حركة الثورة فى «درسدن» وما تلاها من أحداث جعلت إحساس «فاجنر» بالحياة وبالفن الجاد يزداد عمقًا) لقد أوحت له هذه المسرحية بالنصوص المسرحية(٥٧) الجديرة بأن تبعث المخلوق «الأوبرالى» الكامن فى أعماقه. من أجل ذلك حورها إلى «غروب الآلهة» مع إبقائه على مؤامرة القتل والغيرة التقليدية، وهكذا أبقى الفصل الثانى كما هو فى الأصل على الرغم من البعد ما بين شخصية «سيجفريد» و«برونهيلده» الأصلية عن شخصية «سيجفريد» و«برونهيلده» الرمزية. أما عن الأسطورة التى كانت حول شجرة الدّيش وتحطيم «الفالهالا» على يد

(*) Neo-Protestant

(**) Young Siegfried

«لوكى» فقد لاءمت الوضع تمامًا، فهى من الناحية الرمزية على الرغم من أن الضربة التى وجهها «سيجفريد» إلى رمح الإله كانت نهاية «فوتان» ونهاية «الفالهالا» فإن الذين لا يرون فى حوادث المسرحية إلا حوادثها الحرفية، مثلهم فى هذا مثل الأطفال، ولا يلقون بالا إلى ما ترمز إليه، لابد أنهم سائلون عما حدث لفوتان بعد أن تركه سيجفريد وصعد إلى قمة الجبل. ولهذا تعد القصة القديمة التى جاءت فى «غروب الآلهة» إجابة مرضية، كما أن مناظر العرافات و«فالتروتا» بالنسبة للمسرحيات الموسيقية الثلاث السابقة تضفى عليها أثرًا قويًا من الغموض، فلا يجرؤ أحد على أن يناقش عدم اتساقها مع سائر المواقف الأخرى، إذ إننا جميعًا أقرب إلى أن ندّعى بأننا قادرون على تفهم الأعمال الفنية العظيمة منا إلى الإقرار ببعد معناها -إن صح أن لها معنى- عن أفهامنا. وعلى هذا فلقد كشفت «فالتروتا» عن تفكك عراها حين أوضحت أنه فى الإمكان إنقاذ الآلهة بإعادة الخاتم السحرى إلى حوريات «الراين»، وهذا كله هباء لا معنى له إذا عددناه جزءًا من القصة السابقة، فحتى هذا المنظر الذى تبدو فيه لمسة جوهرية يسلم بها العقل من الارتباط بمسرحية «فالكيرى» الموسيقية أكثر من أى منظر آخر فى «غروب الآلهة»، حتى هذا المنظر فإنه واضح أنه جزء من فكرة أخرى مخالفة وسابقة فى الزمن، مثلها فى ذلك مثل ذلك الحادث الذى تنتهى به القصة حين يسرق سيجفريد الخاتم من برونهيلده، وما سبق له أن ذكر قط أنه قد أعطاها ذلك الخاتم. وفى الحق أن «غروب الآلهة» لم تحظ بمراجعة دقيقة لتلائم قصيدة الحياة التى انبثقت عنها، ولعل هذا الرد الصحيح على كل الجدل الذى دار حول هذا الموضوع.

* * *

الفصل الثالث

وفى الفرصة المواتية تمضى جماعة الصيد، غير أن «سيجفريد» ينفصل عنهم ليلقى الحوريات، وقد أوشك هؤلاء أن ينتزعن الخاتم منه فى رفق وملاينة وهو يتظاهر بينهن كالخائف من زوجته فيسخرن منه ويمعن فى إثارته بالادعاء بأنها تضربه وما إلى ذلك. وحين يظهرن له أن الخاتم ملعون وأنه سوف يجلب له الموت يكشف لهن سيجفريد عن غير وعى، كما فعل يوليوس قيصر منذ زمن بعيد، عن سر البطولة الحق، الذى يكمن فى أن يعيش الإنسان حياته دون أن يستشعر خوفًا من النهاية، من الموت(*). لهذا يحتفظ بالخاتم وتتصرف عنه الحوريات ويدعنه لشأنه. ويهتدى إليه الصيادون فيجلسون معًا قريبًا من النهر يهيئون ما يأكلون، وفيما هم آخذون فى ذلك يقصّ عليهم «سيجفريد» حديث مغامراته حتى إذا ما انتهى فى الحديث إلى «برونهيلده» تخونه ذاكرته فلا يعود يذكر شيئًا ، فيضع له «هاجن» فى القرن الذى يشرب منه ترياقًا يفسد شراب الحب فتعود إلى «سيجفريد» ذاكرته، ويصل الحديث ثانية يقص عليهم قصة الجبل النارى ، فإذا «جونتر» تهتز مشاعره ألمًا وإذا «هاجن» يغمد رمحه فى ظهر «سيجفريد» فيسقط «سيجفريد» على درعه، غير أنه ينهض ثانية وفقًا لما تمليه أسس الأوبرا القديمة ليغنى وداعًا لحبيبته قبل أن يأذن لهم فى أن يحملوه على نغمات «المارش الجنائزى[٥٨]».

(*) من رسالة «فاجنر» إلى «رويكل» فى الخامس والعشرين من يونية ١٨٥٤: علينا أن نعرف كيف نموت .. بكل ما تدل عليه الكلمة من معنى. الخوف من النهاية هو ينبوع الكآبة. وهذا الخوف لا نحسه إلا حين يأخذ الحب فى الذبول والأفول. كيف قدر لهذا الحب أن تضل عنه عيون البشر فانحدر أخيرًا إلى هذا المصير وهو أسمى نعمة على جبين الكائنات الحية؟ وما أبدع الجنس البشرى وما نظمه من نظم وما أسسه من أسس إلا بوحى الخوف من هذه النهاية... من الموت. ولعل قصيدتى تكشف عن هذه المعانى».

ويتحول المنظر إلى قاعة «الجيبشونج» بجوار «الراين» وقد أرخى الليل سدوله و«جوترونا» مسهدة يفزعها خوف خفى لا تدرك كنهه وهى تترقب رجوع زوجها، وتسائل نفسها وهى وحيدة فى غرفتها عما إذا كان ذلك الذى رأته هو شبح «برونهيلده» يتسلل إلى شاطئ «الراين». وفيما «هاجن» عائد مع الصيادين نسمع له صرخة مدوية تنبئ بموت «سيجفريد» مقتولاً بطعنة من قرن خنزير برى، غير أن «جوترونا» تحذر حقيقة ما كان ولا ينكر عليها «هاجن» ، وتحمل جثة «سيجفريد» إلى الداخل، ويطلب «جونتر» الخاتم ويتمسك به «هاجن» فينشب بينهما قتال ، ويقع «جونتر» صريعًا . وعبثًا يحاول «هاجن» أن ينتزع الخاتم، فقلد كانت يد القتيل وهى مطبقة عليه ترتفع مهددة «هاجن». وتدخل «برونهيلده» وتأخذ فى جمع ركام من الحطب لحرق جثة «سيجفريد» وهى تلقى لحنًا غنائيًا طويلاً مؤثرًا ومهيبًا وإن لم يبد للنقد العقلى الرصين غير انتفاع فحسب بالمواقف المسرحية ذات الطابع الحزين المؤثر التى تبلغ أعلى درجات القوة والسمو. وهو منظر يشبه من الجانب السيكولوجى منظر «كليوباترا» بعد مصرع «أنطونيو» فى مأساة «شكسبير». وأخيراً تلقى «برونهيلده» شعلة من النار على كومة من الحطب. ثم تمتطى جواد الحرب وتقتحم النيران، وإذا النار تملأ قاعة الجيبشونج كما هى العادة إذا ما أقيمت محرقة للموتى، ووسط أرض من خشب. وإنى لأبيح لنفسى أن أسوق هذا التهكم عامداً لأبين التصنع البالغ فى هذا المنظر. ويفيض الراين على شاطئيه ليتيح لحوريات الراين الثلاث أن يظهرن، فينتزعن الخاتم من إصبع «سيجفريد» بينما تخمد المياه النار عرضًا، ثم يحاول «هاجن» أن يختطف الخاتم من الحوريات فيغرقنه لساعته. ونرى الآلهة فى سمواتها العلا وفى قصرها تأتى عليها نيران «لوكى» على حين ينزل الستار.

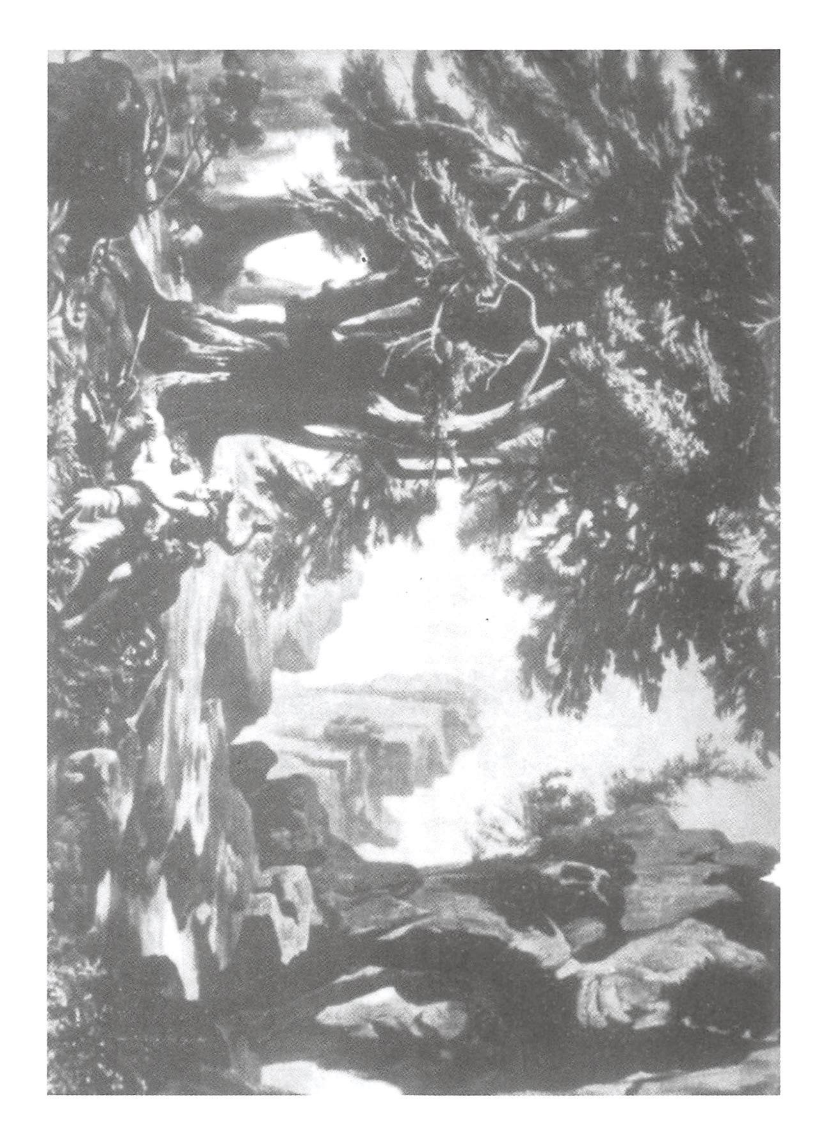
* * *

انهيار الرمزية

ليس فى كل ما سبق من فصول «غروب الآلهة» - كما ترى - جديد، فالنسيج الموسيقى على الرغم من أنه بالغ الروعة والإتقان إلا أنك لو قارنته بما ورد فى «ذهب الراين» و«فالكيرى» والفصلين الأولين من «سيجفريد» من موسيقى فإنك لن تستطيع القول بأنك لم تر شيئًا شبيهًا له من قبل، كما لا تستطيع أن تقول بأن الوحى الذى خلق هذا العمل الفنى كان وحيًا أصيلاً خالصًا. إن العمل الدرامى بل وأغلب الشعر فى «غروب الآلهة» يبدوان فى صورة ملموسة وكأنهما ينتميان إلى إحدى مسرحيات عهد إليزابيث، وهذا الموقف الذى يجمع بين «أنطونيو» و«كليوباترا» فى مسرحية شكسبير قد تكرر هنا عن غير وعى ودون أن يطرأ عليه تحسين بل ودون أن يرتفع إلى المستوى نفسه من العظمة والتعبير الموسيقى. وإذ كانت تفتقر إلى البساطة والوقار بالإضافة إلى استحالة عرض المناظر فيها بأية وسيلة معقولة، الشىء الذى استدعى الالتجاء إلى الوسائل المسرحية ذات البدع التقليدية المغالى فيها، فما من شك فى أن هذه العيوب كلها قد حجبها عن أعين المشاهدين سمو منزلة «غروب الآلهة» باعتبارها جزءا من إنتاج رائع هو رباعية «الخاتم»، كما حجب هذه العيوب أيضًا عن عيونهم تلك الموجة الصاخبة من الأحاسيس والانفعالات التى تثيرها الموسيقى فى النفوس. غير أن تلك الصفات التى تملأ نفوس حديثى العهد بالموسيقى نشوة، هى التى تنير السبيل أمام الخبير بها. وعلى الرغم من أن فاجنر قد بلغ فى عمله هذا الكمال فى الكتابة الفنية والأسلوب المصقول والسيطرة التامة فى يسر ودون مجهود على الهارمونية والتوزيع على الآلات، على الرغم من هذا كله فليس ثمة جزء صغير واحد من الموسيقى يحرك مشاعرنا بمثل ما حركتها الألحان نفسها الواردة فى «فالكيرى»، كما أنه ليس ثمة ما أضيف إلى حياة «سيجفريد» وسلوكه غير تلك الفخامة المظهرية.

وفى القصيدة الأصلية ترجئ «برونهيلده» التضحية بنفسها فى محرقة «سيجفريد» إلى أن تقرأ على جماعة المنشدين «موعظة» فى قدرة الحب على الشفاء فتقول: إننى أعرض على الملأ مكنون حكمتى المقدسة. إنى لا أؤمن بالملكية ولا بالمال، كما لا أؤمن بالتدين ولا بالتقوى ولا بالمأوى ، ولا بالجاه ولا بالأبهة ولا بالألقاب، ولا بالعهود ولا بالعادات، غير أنى أؤمن بالحب. فاجعلوا الحب يملك عليكم حياتكم، ولسوف تحيون هانئين فى السراء والضراء». هذا النوع من إنكار الطقوس والسلطات المعهودة، به أثر من «باكونين»، ولكن المنقذ(*) هنا لم يعد بعد إرادة الروح الكاملة الناضجة «للإنسان، مريد الضرورة باختياره»، وسيفه فى يده ، بل هو فى بساطة «الحب» لا على طريقة «شيلى»، وإنما هو حب جنسى عارم. وإنه لمن الأهمية بمكان ذكر تحرّر «فاجنر» من الافتتان بهذه العاطفة الرخيصة – تلك العاطفة التى شغلت باله بضع سنوات كما أقر بذلك لصديقه رويكل – حتى إنها اختفت من النص الكامل لـ«غروب الآلهة» التى لم تتم إلا عندما أصبح على وشك إخراج «بارسيفال» أى بعد نشر قصيدته بعشرين عامًا، فنحى «الموعظة» ووضع موسيقى الفصل الختامى دون اكتراث مطلقًا بما تعهد به من قبل. فلقد تخلى «فاجنر» دون تردّد عن المنطق القوى الذى كان يستخدم به الألحان الموسيقية الدالة فى مسرحياته الأولى واختار اللحن الرئيسى فى الخاتمة مقطوعة استرواحية تغنيها «سيجلنده» فى الفصل الثالث من مسرحية «فالكيرى» الموسيقية (صفحة ١٣٤) وذلك عندما تفضى إليها «برونهيلده» مشعرة إياها بقدرها السامى وبأنها ستحظى بشرف الأمومة للبطل الذى لم يولد بعد. وليس هناك منطق درامى ما فى تكرار هذا اللحن للتعبير عن السرور الذى أحسته «برونهيلده» وهى تقدم نفسها قربانًا إلى النار. قد نجد شيئًا من التبرير لما حدث فى أن كلتا المرأتين كانت تملك الحافز إلى التضحية بالنفس فى سبيل «سيجفريد»، غير أن هذا فى الواقع مجرد عذر نلتمسه، إذ إنه من الممكن أن يتصل لحن «الفالهالا» كذلك بلحن «ألبريك» على أن كلا من «فوتان» و«ألبريك» يدفعهما الطموح نحو هدف واحد، وهو

(*) Savrour.



سيجفريد : الفصل الثالث (ص ١٥٣)

الاستيلاء على الخاتم السحرى. والشىء الذى يبدو هنا هو أن الألحان الوحيدة التى ظلت تستأثر كل الاستئثار بضمير «فاجنر» وفكره عندما ألف «غروب الآلهة» لم تكن غير دلالات فحسب للملامح الخارجية مثل «التنين» و«النار» و«المياه» وهلم جرا. وهذا اللحن الذى آثر به «سيجلنده» ليست له فى الحقيقة ميزة موسيقية مهمة، ومن اليسير أن يصبح الذروة لأغنية شعبية عاطفية، ثم إن أثره الجياش وهو الشىء الوحيد القيم الذى يتميز به قد أدركه المؤلف بوسائل هينة ولا نكاد نعدو الحقيقة إذا قلنا إنه يضم أتفه الجمل فى المسرحيات الموسيقية الأربع. على أنه لما كان يتميز دون شك بالتدفقات الواثقة فقد آثر «فاجنر» من قبيل اليسر أن يشتمل المنظر الختامى على هذا اللحن عوضًا عن الألحان المحبوكة المتميزة الجميلة التى تتصل بالحب بين «برونهيلده» و«سيجفريد».

ومن المحقق أن «فاجنر» ما كان لينظر إلى هذا الأمر على أنه شىء لا غناء فيه لو أنه كان قد انتهى منه كله قبل ذلك بعشر سنوات. والشىء الذى يجب ألا ننساه أن قصيدة «الخاتم» قد تمت ونشرت فى عام ١٨٥٣، وأنها كانت تمثل الآراء الاجتماعية التى نبتت وربت فى البيئة الأوربية منذ سنوات طوال حتى انتهت إلى «فاجنر» فصادفت منه هواه الحاد الذى استقر فى نفسه بعد القضاء على ثورة درسدن سنة ١٨٤٩ . وغير معقول أن رجلاً مثل «فاجنر» احتفظ بتوقد الذهن حتى آخر لحظة من حياته يستطيع أن يجمد أفكاره السياسية والروحية، دع عنك وعيه الفلسفى، نحو ربع قرن إلى أن ينتهى من وضع نص أوركسترالى. فحين رسم «فاجنر» خطوط «غروب الآلهة» للمرة الأولى كان فى الخامسة والثلاثين، وحين انتهى من النص الموسيقى ليعرض فى أول مهرجان موسيقى فى بايرويت عام ١٨٧٦ كان قد جاوز الستين، ولا عجب إذ نجده قد فقد قبضته القديمة على المسرحية بعد أن خلفها وراءه. وفوق ذلك فقد أخذ يعبث كذلك بمسرحية «ذهب الراين» الموسيقية عند إخراجها وإعدادها للمسرح ليزيد من التأثير المسرحى، فجعل فوتان يلتقط السيف ويلوح به، يريد بذلك أن يعطى صورة مجسدة مرئية تعبر عن الإلهام الذى هبط عليه فجأة بأن بطلا سوف

يخــرج إلى الوجــود. وكــان على «فــافنيــر» أن يتــعــرف على الســيف أولاً بين كنوز «النبيلونج» ثم أن يقذف به بعيداً متوهماً أنه لا غناء فيه. وهذه الحيلة لا تنطوى على معنى ، ويكشف الأخذ بها عن قلة الاكتراث بقصده الأصيل الذى نحسه فى موسيقى الفصل الأخير من مسرحية «غروب الآلهة»(*).

(*) Die Gotterdamerung معناها الحرفى هو «غسق الآلهة» ويطلق عادة على هذه الأوبرا فى الإنجليزية اسم Dusk of The Gods أى شفق الآلهة، أو Twilight of The Gods أى «غروب الآلهة»، وقد قصدت أن أسوق التسمية المألوفة لدى الإنجليز لأيسر على القارئ.

لماذا غير فاجنر رأيه.. ؟

وما كان «فاجنر» بالرجل الذى يرضى لقبضته على موضوع فلسفى أن تسترخى حتى بعد خمسة وعشرين عاماً على شرط أن يصمد الموضوع لاختبار الزمن. ولو كان تاريخ ألمانيا منذ سنة ١٨٤٩ صورة من حياة سيجفريد وفوتان على المستوى الواقعى لأصبحت «غروب الآلهة» هى الختام المنطقى «لذهب الراين» و«فالكيرى» بدلاً من أن تكون مفارقة أوبرالية كما هى الحال بالفعل.

ولكن واقع الأمر أن «سيجفريد» لم يظهر على مسرح الحياة، وأن «بسمارك» هو الذى ظهر، وأن «رويكل» اختفى فى غياهب السجن. وما غير سجنه من الأمر شيئًا، وحطم «باكونين» لا «الفالهالا» بل «الدولية[٥٩]» التى انتهت إلى صراع غير كريم بينه وبين «كارل ماركس[٦٠]». إن الشخصيات التى تماثل «سيجفريد» فى عام ١٨٤٨ لم تكن غير شخصيات فاشلة فى السياسة ولا أمل يرجى منها. على حين كانت الشخصيات التى تحاكى «فوتان» و«لوكى» نجومًا سياسية متألقة، بل حتى الشخصيات التى تشاكل «ميمى» استطاعت أن تصمد أمام «سيجفريد» . وإذا استثنينا «فرديناند لاسال[٦١]» لا نجد زعيمًا ثوريًا واحداً لم يفشل فشلا ذريعًا فى ميدان السياسة العملية . ولقد انتهى الأمر «بفرديناند لاسال» إلى أن قتل فى مبارزة رومانسية كان من الصعب عليه فيه الصمود أمام خصمه، بعد حملة خطابية هائلة أودت بصحته، وتبين له منها أن الكثرة من الطبقة العاملة ليست على استعداد لأن تنضم إليه، ثم إن الأقلية التى كانت على وشك أن تنضم إليه لم تفهمه. أما الدولية التى أقام بناءها «كارل ماركس» سنة ١٨٦٤ بلندن، ثم أخطأت فهمها بعض الصحف العصبية بضع سنين على أنها شبح أحمر، فما كانت فى الحقيقة إلا شبحًا باهتًا.

صحيح أنها أحرزت شيئًا من التمهيد لاتحادات النقابات الدولية، وذلك بالتأثير على العمال الإنجليز كي يرسلوا معونات مالية لتأييد حركة الإضراب فى القارة الأوربية، وكى يطالبوا بإرجاع العمال الإنجليز الذين سارعوا عبر بحر الشمال لإخماد هذه الإضرابات ، ولكنها، بعد هذا، كانت تعد من الناحية الاجتماعية الثورية بدعة رومانسية. ولقد كان حلّ مجلس كومون(٦٢) باريس نهاية للاشتراكية الميلودرامية. كان سقوط هذا المجلس مثلا تراجيديًا فادحًا فى التاريخ يعبر عن الصرامة والشدة التى يضطر إليها الحكام القادرون الواقعيون والجنود تحت تأثير الواقع للقضاء على الهواة الخياليين والحالمين المسرحيين. كان يسيراً على ماركس وهو صاحب الموهبة الأدبية أن يدمغ «تيير(٦٣)» بأنه على رأس الممقوتين الأفاقين من الأحياء، وأن يصم «جاليفت(٦٤)» بوصمة لا تمحى تضطره إلى ابتعاده عن السياسة إلى الأبد، وذلك كان يسيراً على «فيكتور هوجو» أن يصب شواظًا من نار على نابليون الثالث من مدفع الصحافة فى «جرسى». كذلك كان هينًا على «ماركس» أن يصف «فليكس بيان» (٦٥) و«ديليكلوز»(٦٦) بأنهما صاحبا مثل أعلى من «تيير» و«جاليفت». غير أن الحقيقة التى لا راد لها، هى أنه حينما وصلت الأمور إلى حد تبادل الطلقات بين «جاليفت» و«ديليكلوز»، كان الأول هو الذى قضى على الثانى، ولم يكن الثانى هو الذى قضى على الأول. وعندما دعت الأمور إلى إدارة الجهاز الحكومى فى فرنسا تمكن «تيير» بوسيلة ما أن يقوم بهذا، على حين لم يستطع «بيات» أن يفعل شيئًا ولا هو أمسك عن الكلام ليترك الفرصة لغيره كى يفعل. ولئن كان جزاء من شايع «تيير» أن سخره الملاك والرأسماليون لأغراضهم، فلقد كان جزاء من يشايع «بيات» الرمى بالرصاص كما يرمى الكلب المسعور، أو أن ينفى إلى كاليدونيا الجديدة إن أسعده الحظ، بلا سبب وبلا جدوى.

فإذا ترجمنا هذا إلى رمزيات «فاجنر» لوجدنا «ألبريك» وقد وفق إلى الخاتم مرة ثانية، وتهيأ للزواج من أعلى أسر «الفالهالا» مستفيداً من قوة الخاتم، ثم إذا هو يتدبر أمره فيرجع عن تهديده القديم بتنحية «فوتان» و«لوكى» عن عرشيهما وذلك بعد أن اكتشف أن «نيبلهايم» مكان غاية فى العتمة والكآبة، وأنه إذا رغب فى العيش فى رفاهية وسلام فما عليه إلا أن يتيح «لفوتان» و«لوكى» أن ينظما له المجتمع، بل أن

يسخو لهما سخاء شديداً كي يحققا له ذلك. فلقد كان «ألبريك» يحس حاجته الماسة إلى الأبهة والمجد الحربي والولاء والحماسة والوطنية، غير أن ما فيه من طمع وما في نفسه من شراهة قعدا به عن تحقيق أهدافه، على حين تمكن «فوتان» و«لوكى» من أن يبلغا بهذه المطالب إلى ذروة الانتصار في ألمانيا عام ١٨٧١، وذلك عندما كتب «فاجنر» لنفسه الخلود بتأليف «مارش القيصر» الذي كان له أثر أروع من نشيد المارسيلييز أو نشيد الكارمانيولي(*) في الثورة الفرنسية الأولى.

ولكن كيف أمكن لفاجنر أن يعود بعد تأليفه مارش القيصر إلى مثاليته التي أبرزها في شخصية «سيجفريد» عام ١٨٥٣؟ بل أنى له أن يؤمن إيمانًا حقًا «بسيجفريد» وهو يذبح التنين ويقتحم الجبل وسط النيران على حين كان «فيلكس بيات» يناقش - المبادئ الاشتراكية نقاشًا لا ينتهي - بالفناء الأمامي لدار البلدية بباريس؟. وكان «تيير» قد قذف قوس النصر بقنابله فمزق أرصفة الشانزليزيه ؟. أو لم يكن من البين أن الأمور قد سارت في غير ما كان ينتظر لها من دروب؟ فبالرغم من أن مسرحيات «الخاتم» كالبيان الشيوعي الشهير «لماركس» و«أنجلز» قد تكون تخمينًا ملهمًا بتطور القوانين التاريخية وبالنهاية المحتومة لعصرنا الحالي، عصر الحكومات الرأسمالية الدينية، على الرغم من ذلك فقد كان فاجنر مثل «ماركس» لا خبرة له بالناحية الفنية لأصول الحكم والحكومات، كما كان شديد الميل إلى المبالغة الميلودرامية في تصوره للبطل المناهض لشخصية الشرير في الصراع الطبقي، إلى درجة لم يستطع معها التنبؤ بالشكل الفعلي الذي سوف يتخذه حكمه المعمم هذا، أو بالدور الذي يمكن أن تقوم به - في واقع الحياة - تلك الطبقات التي كان يشير إليها.

والآن فلنعد إلى النقطة التي تبدو فيها المخالفة للمرة الأولى بين أسطورة «النبيلونج» وبين الرمز الذي أراده فاجنر.. إن «فافنير» في العالم الواقعي يتحول رأسماليًا وما هو في القصة غير رجل يكتنز الذهب، وذلك الذهب لا يغل عليه شيئًا بل هو لا يكاد يقيم أوده. من أجل ذلك كان لزامًا عليه أن يخرج باحثًا عن الطعام والشراب، ولقد كان في

(*) نشيد الجمهوريين الحمر.

طريقه إلى تلك البحيرة التى تعوّد أن يشرب منها عندما لقى مصرعه على يد «سيجفريد». وما حصل «سيجفريد» هو الآخر على فائدة ما من الذهب، مثله فى ذلك مثل «فافنير». غير أن ثمة فارقًا بينهما فى هذا الشأن وهو أن «سيجفريد» كان لا يضيع وقته فى حراسة كنز لا يدر عليه شيئًا ولا يعود عليه بغنم، على حين كان «فافنير» يريق إنسانيته ويهدر دمه لا لشىء إلا لمنع غيره من الظفر بهذا الكنز. وهذا التعارض ولو أنه من خصائص طبيعة البشر ليس من خصائص التطور الاقتصادى فى العصر الحديث. وما كان «فافنير» فى الحق بخيلاً؛ فلقد كان يسعى إلى الربح والغنم ويطلب حياة رغدة وأن يتاح له الانضمام إلى الطبقات العليا فى مجتمع «فوتان» و«لوكى». لقد كانت سبيله التى لا سبيل غيرها لكى يحقق ذلك، هو أن يعيد الذهب «لألبريك» وذلك جزاء أن يشارك فى مشروعات «ألبريك». ثم إذا «بألبريك» بعد أن مكن لنفسه برأس المال يأخذ فى استغلال بنى جنسه الأقزام كما فعل من قبل، كما يأخذ فى استغلال زملاء «فافنير» العمالقة ممن لا يملكون رأس مال. وغير هذا فإن استراتيجية المنافسة الكبيرة والمشروعات ذات المدى الواسع اللتين يشعلهما الاستثمار، ثم ما تناله من نجاح يضفى على أصحابها الاحترام الذاتى والتقدير الاجتماعى، هذا كله يحدث انقلابًا فى شخصية «ألبريك»، انقلابًا لم يتكهن به كل من «ماركس» و«فاجنر». يبدو هذا حين يرى ألبريك، أن استثمار المال بالأساليب الحديثة لا يعنى أن يكون الإنسان مؤثرًا للمال حريصا على جمعه شرهًا جشعًا ضيق التفكير، فرغم أن الجشع يجعل العشرات مئات بل والمئات ألوفًا، إلا أن إحالة الآلاف إلى مئات الألوف ، تعوزه سعة أفق اقتصادية كبرى إلى جانب شهوة السيطرة والكسب غير المشروع. ولكى يحيل ألبريك مئات الألوف إلى الملايين فحتم عليه أن يفرض نفسه إلهًا دنيويًا تدين له جموع العمال، وأن ينشىء المدن ويهيمن على الأسواق. ومن ثم ينعم «فافنير» بالأرباح التى لم يبذل فى الحصول عليها جهداً ما ، وقد يصيب الجمود عقله كما يصيب خلقه؛ لعزوفه عن أن ينتفع بطاقاته، ولفقدانه البواعث التى تدفعه إلى أن يبزّ غيره، وهو كلما ازداد عجزًا عن كسبه بساعديه كلما ازداد اعتمادًا على ألبريك بغية الحصول على دخله، كما ازداد اعتماداً على «لوكى» لتصريف شئونه السياسية، وعلى «فوتان» كى يكون

مهيبًا مبجلاً فيأمن الثائرين عليه. وهكذا يغدو «ألبريك» بوصفه الأمين على خزائن المال بحكم القدر سيد الأمر حقًا. وعلى هذا فإن ألبريك إذا كان فى عام ١٨٥٠ يمثل شخصية صاحب مصنع النسيج الفظ بمانشستر، تلك الشخصية التى ورد تصويرها بكتاب إنجلز «أحوال الطبقات العاملة»(*) فإنه كان فى عام ١٨٧٦ فى طريقه بالفعل إلى أن يصبح فى ظاهر الأمر نموذجًا لرجل الأعمال الخير وإن بقى فى باطنه نموذجًا لرجل من رجال المال.

والآن ودون أن نغالى فى تقدير فضائل مثل هؤلاء السادة، فسنرى أنه من غير المسلّم به من الجميع أنه من السهل زحزحة أصحاب الأعمال العصريين وإبعادهم بمثل هذا اليسر الذى أُبعد به «ألبريك» فى مسرحيات «الخاتم» اللهم إلا عند أنصار الاشتراكية الديمقراطية(**) الذين جعلوا من نبذ القديم وهجرانه عبادة باسم الماركسية. إن فوتان نفسه ليس أقل اعتماداً على ألبريك من «فافنير»: إذ إن إله الحرب يتابع أعماله ويؤثرها ويرعاها بكلمات مثيرة، ويزجّ بمخالفيه فى غيابات السجون، على حين ينوب عنه لوكى فى أداء أعماله السياسية بالبرلمان، فيعلن باسمه الحروب ويعقد له المعاهدات التجارية، ثم هو يملك سلطانًا جديداً يصرّفه كيف يشاء ألا وهو الصحافة، تلك الصحافة التى تشكل الرأى العام لتأييده، وتدبر وسائل اضطهاد «سيجفريد» وخطة القضاء عليه.

ولن يحين أجل هذا النظام إلا حين يتعلم «سيجفريد» حرفة «ألبريك» ويحمل عنه تبعاته، ولما كان إلى وقته ذاك لم يبلغ هذا الهدف، نراه خاضعاً - لا يزال -الخضوع كله لألبريك. ولن نراه يثور عليه إلا حين يستبد به الغباء والجهل فيعمى عن تبين أن العمل الذى يؤديه ألبريك هو مثل العمل الذى يؤديه كل من «فوتان» و«لوكى» ضرورى كله، وأن ليس لرجل محارب أن يخلف أبريك فى هذا بل يخلفه قدير من رجال الأعمال متهيئ

(*) Conditions of Working Classes

(**) Social Democrats

لأن يمضى فى عمله دون فترة انقطاع ولو ليوم واحد. ولو تهيأ للطبقات العمالية فى أنحاء العالم كله أن تغدو ذات وعى طبقى فتلبّى نداء ماركس إلى الاتحاد، لتضمن فوزها فى الصراع الطبقى فتؤول رؤوس الأموال كلها ثروة عامة ويتحول الملوك جميعا وأصحاب الملايين والملاك والرأسماليون إلى مواطنين عاديين، لو حدث هذا فإن على الطبقة العمالية حين تنتصر أن تواجه المجاعة فى جو من الفوضى فى يومها التالى، أو تضطلع هى بالأعباء السياسية والصناعية التى تتم الآن بطريقة أو بأخرى فى ظل العروش المقيدة والطغاة من رؤساء الجمهوريات وأصحاب رؤوس الأموال المطلقى الأيدى، والمجالس النيابية البرجوازية. وخلال ذلك سيكون لزامًا على هؤلاء الأقطاب أن يدافعوا عن سلطانهم وأملاكهم بكل ما أوتوا من قوة، إلى أن تصبح تلك القوى الثورية قوى إيجابية تنفيذية إدارية، لا مجرد مؤامرات يحيكها الهواة من مثيرى المعارضة المتباكين على الأخلاق والساخطين من أجل الفضيلة الذين ظنوا ماركس - وهمًا - ، رجل مشروعات، كما خالوا تيير شرير المسرح.

وهذا كله ينبئ عن تطور ليس لأحد أن يستنبط أنه دار بخلد فاجنر أو ماركس. وعلى الرغم من أن الرجلين كليهما قد تنبأ بنهاية هذا العهد الذى نشهده ، وعلى الرغم من أن ذلك العهد كان يبدو عهد رخاء كبير فى عام ١٩١٣ ، مما جعل نبوءة الرجلين لا تستحق إلا الإهمال والسخرية، إلا أنه ما كادت تمر عشر سنوات حتى انهار هذا الرخاء فى أوربا، وغدا كرام الناس لا يملكون غير أن يهزّوا رؤوسهم ويحركوا أكتافهم إذا ما طلب إليهم دفع شلنين ونصف لإنقاذ حياة عشرة ملايين طفل من المجاعة. ولقد أصاب ألبريك حظًا من الغنى والرخاء كبيرًا، فغدا يؤمن بالخلود لنفسه، وأوقعت محالفاته لفوتان أبناءه وبناته تحت نفوذ المثل العليا للنزعة الإقطاعية العسكرية التى يعتبر التعامل معها من الخطورة بمكان. ثمة رجال غير فاجنر وماركس أشاروا له إلى الهاوية التى تعترض طريقه، وبدلاً من أن يتلمسوا المشورة عبثًا فى مهبط الوحى بين صفحات كتاب «رأس المال» تلمسوا وسائل جديدة مأمونة فى ضوء التاريخ المعاصر

والخبرة العملية فى إدارة الحكم. غير أن ألبريك لم يشأ أن يؤمن بأن الطريق القديم يفضى إلى الهاوية ، ولم يشأ أن يكشف عن طرق جديدة، على حين كانت الجماهير لا تعرف شيئًا من تلك الطرق وتعرف الكثير عن الفقر. ومن ثم مضى يسرع الخطا، وإذا هو آخر الأمر مع أزواج بناته الإقطاعيين والسيف فى يده، تنسف المتفجرات الطريق أمامه إلى أن تردّى فى الهاوية التى لم يكن يؤمن بوجودها، ومعه حضارة وسط أوربا وشرقها تاركًا للبلاشفة (الماركسيين سابقًا) والديمقراطيين والاشتراكيين والجمهوريين والثوريين على اختلاف ألوانهم مهمة إنقاذ تلك الحضارة عامة على قدر طاقاتهم، على أن يتعلموا خلال ذلك مدى ما فى صفحاتى هذه القليلة الأخيرة من حقيقة.

لم يعش فاجنر ليشهد تورط ألبريك فى هذا السخف، وإن كان قد شهد تورّط «سيجفريد» بانتحاره، إذ إن «سيجفريد» لم يأت شيئًا يبشّر بالنجاح خلال صراعه مع ألبريك، ولم يكن ألبريك قد برّ سيجفريد بعد فى انمحاء القدرة. ثم إن فاجنر كان واجبًا عليه بحكم المهنة أن يكون رجلاً عمليًا بالقياس إلى سيجفريد، إذ من اليسير أن يغدو الإنسان على حظ من المعرفة بالعالم إذا ما ألف أوبرا واحدة أو حتى إذا ما قاد أوركسترا مرة واحدة عما لو أمضى سنوات عشرًا يقرأ فى مكتبة المتحف البريطانى. ومامن شك فى أن فاجنر قد أدرك فى الفترة ما بين ظهور «ذهب الراين» ومارش القيصر أن ثمة مسرحيات كثيرة كان لزامًا أن تأتى فى رباعية «الخاتم» بعد «فالكيرى» كى يتاح للرمزية أن تشكّل القصة كلها. وإذا صح أن ثمة شكًا فى إحاطة فاجنر بالصبيانيات الإدارية وغرور التخيل الذى اتسم به أبطال الجيل الثائر، هذا الجيل الذى قضى وقت التدريب والمران وراء المتاريس فى عامى ١٨٤٨ ، ١٨٤٩ ثم خرّ صريعًا سنة ١٨٧١ تحت وابل من رشاشات تيير، إذا صح هذا كان على هذا المتشكك أن يقرأ هذه الهزلية بعنوان «استسلام(*)» وفيها سخر - الشاعر الذى نظم سيجفريد ووضع

(*) Eine Kapitulaion

موسيقاها – بالجمهوريين الفرنسيين الذين قاموا فى عام ١٨٧١ بنفس العمل الذى نفى هو من أجله سنة ١٨٤٩، سخرية مستحقة كتلك التى تبدو من صبيان المدارس – لقد أفرغ فاجنر كل حماسه المتأجج خلال ثورة درسدن فى أجلّ مؤلفات متدهورة تشبه موسيقى روسينى. فالأغلبية(*) ذات الأشعار الركيكة المشتملة على لحن يدور حول تكرار كلمة: الجمهورية ، ريّه.... ريّه(**) تشبه تماماً موسيقى افتتاحية «وليام تل» وكأنها قد استعيدت هنا بحذافيرها كراستها الموسيقية.

وعسير عليك أن تفسر تحوّل رجل مثل فاجنر عن رأيه هذا التحول الكامل على أنه غلو فى الوطنية مبعثه انتصار ألمانيا الساحق فى الحرب الفرنسية البروسية، أو على أنه حقد شخصى على الباريسيين سببه تدبيرهم فشل «تانهويزر». فلقد كان فاجنر يملك من أسباب الحقد على مواطنيه أكثر مما يملكه على الفرنسيين، كما كان برماً بحياته فى رخائه وغناه أيام كان بدرسدن أكثر مما كان برماً بها أيام بؤسه وجوعه حين كان بباريس. وما من شك فى أن انفجاره أرضى فى نفسه تلك المشاعر الصغيرة التى يستوى فيها عظماء الرجال وصغارهم. ولكن رجلاً مثل فاجنر ما كان ليسمح بأن تلتذ نفسه بإرضاء مثل تلكم المشاعر، بل ما كان يجد فى هذا الإرضاء يقيناً لذة أصلا لو لم يكن قد أصبح يؤمن بعجز المهيّجين السياسيين عن إدارة دفة الحكم، أولئك المحرّضين الذين كانوا يحاولون أن يمتشقوا السيف «نوتونج» والذين كان فضلهم على فن فاجنر أقل بكثير من فضل ملك واحد فقط من ملوك ألمانيا، كان إلى هذا مجنوناً. كانت التجارب قد تكاثرت على فاجنر فأصبح يدرك أن العالم تحكمه «الأفعال» لا النوايا، وأن المخطئ عن كفاية عنده خير من عشرة من الشهداء أو القديسين التافهين.

(*) المقصود بها إحدى الأغنيات المشتملة على المسرحية الهزلية «استسلام».

(**) Republik, Republik Republik-Lik-Lik.

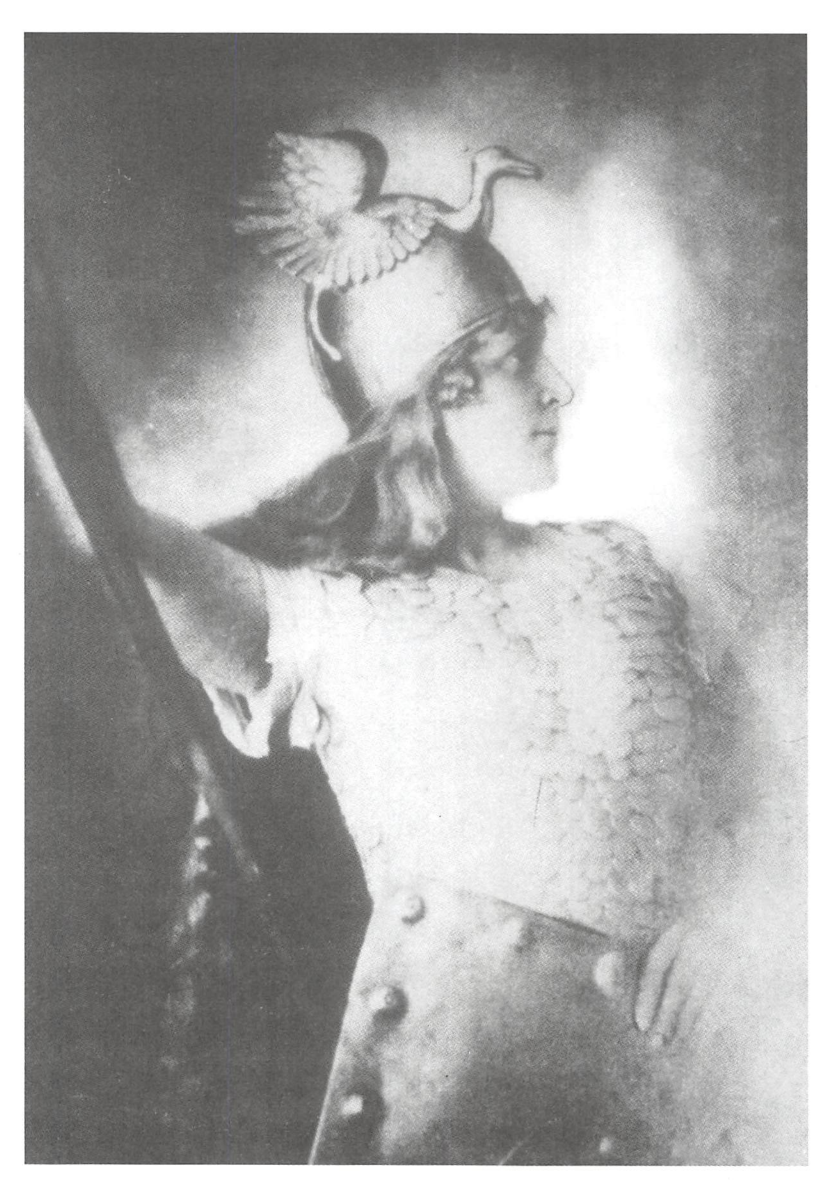
ولست بحاجة لكى أتبسط فى شرح هذه النقطة بأكثر مما قلت فى هذه الصفحات، فلقد كان فاجنر يحمل كغيره من العباقرة احترامًا وإخلاصًا نادرين للحقائق، كما كان متحرّرًا من التأثير المغناطيسى للحركات الشعبية العاطفية، وكان يتمتع بحماسة خارقة يدرك بها خفايا السلطة السياسية متميزة من تلك الادعاءات والعبادات التى يقيم خلفها الحكام الحقيقيون للدولة الحديثة أسلاكهم الشائكة ويصوّبون مدافعهم. وحين وضع فاجنر النص الموسيقى «لغروب الآلهة» كان قد تقبل فشل «سيجفريد» وفوز الثالوث «فوتان ولوكى وألبريك» على أنه حقيقة واقعة، وكان قد كفّ عن أن يحلم بالأبطال والبطلات والحلول الحاسمة الأخيرة، كما كان قد تصوّر بطلاً جديدًا «لبارسيفال» قال عنه إنه ليس بطلاً وما هو إلاّ أبله مسلح لا بسيف قاطع لا يقاوَم بل برمح يحمله شريطة ألا يستخدمه. وبدلا من أن يتباهى بذبحه التنين إذا هو يشعر بالخجل لأنه قد أصاب بجعة. وليس بعد هذا التغيير فى تصور «المنقذ» تغيير. وهو يعكس التغير الذى طرأ على تفكير فاجنر فى الفترة التى بين تأليفه «ذهب الراين» و«غروب الآلهة»، كما يكشف عن السبب فى تخلّيه عن رمزية «الخاتم» ورجوعه إلى أسلوب لوهنجرين.

* * *

تفسير فاجنر نفسه

هل لى بعد أن فسّرت «الخاتم» أن أحاول استخلاص تفسير «فاجنر» نفسه لهذه الرباعية؟ ولو أنى استطعت ذلك - وإنى لمستطيع - فلا ينبغى لى بحال أن أقول بأن هذا التفسير هو القول الفصل فى هذا الأمر. لقد مضى ما يقرب من نصف قرن من الزمان منذ أن كتبت هذه الرباعية ، وبات هدف كثير من الأعمال التى تصدر عن العباقرة بما يشبه الغريزة أوضح فى نظر عامة الناس منه فى نظر أصحابها وقت كتابتها. ومنذ بضع سنوات أشرت أثناء قيامى بتفسير مسرحيات إبسن إلى أنه ليس من المؤكد بحال، بل من غير المحتمل أن يكون إبسن قد أدرك رسالته كما أدركتها أنا. ولقد رأى جميع الحمقى وكذلك نفر من النقاد الذين برئوا من الحماقة، وإن كانوا لم يكتبوا هم أنفسهم ما اصطلح الألمان على تسميته بالكتابة «المنحازة»، أجل رأى أولئك وهؤلاء فى قولى هذا بأنه تظاهر خرافى مسرف فى الغرور بمعرفة أكثر مما يعرف إبسن عن نفسه. ومن حسن التوفيق أننى إذ أقف الآن من فاجنر نفس هذا الموقف أملك سنداً من كلام «فاجنر» نفسه يؤيدنى فى ذلك . فلقد كتب «فاجنر» إلى صديقه «رويكل» فى اليوم الثالث والعشرين من أغسطس عام ١٨٥٦ يقول: «أنى لفنان أن يتوقع أن ما يحسه بالفطرة لابد أن يفهمه الناس حق الفهم، على حين أنه هو نفسه يحس وهو بين يدى إنتاجه - إذا كان هذا الإنتاج فنًا خالصًا - أنه حيال لغز غامض قد تساوره عنه هو أيضًا أوهام مثلما تساور غيره من الناس سواء بسواء».

وفى الحق أننا نميل إلى تأليه العباقرة تأليهنا للقوة الخالقة للكون، فنعزو إلى المنطق والتدبير ما تمليه الغريزة العمياء. وما قصد «فاجنر» بالفن الخالص غير ذلك النشاط الذى تتحرك به غريزة الفنان العمياء شأنها فى ذلك شأن الغرائز الأخرى.



برونهيلده (١٩٢٤) سيجفريد (١٥٤)

وحين طُلب إلى «موتسارت» أن يفسر أعماله الموسيقية أجاب: «هيهات أن أعلم»! لكن «فاجنر» كان فيلسوفًا كما كان ناقدًا بالإضافة إلى أنه كان مؤلفًا موسيقيًا، من أجل ذلك كان يستهدف دائمًا البحث عن أسباب خلقية يعلل بها ما أبدع من أعمال فنية، ولقد انتهى فى هذا إلى أسباب مثيرة وإن جاءت على صور مختلفة. وما موقفنا من هذا إلا كموقفنا حين نتخيل هنرى الثامن مثلا يفكر بعمق فى «دورته الدموية» فلا يقترب من الحقيقة اقتراب هارفى(٦٧) الذى جاء من بعده بزمن طويل.

على أن تفسيرات فاجنر لها أيضًا شأن عظيم جدًا. وأول ما نسوقه منها ذلك الجزء الكبير من «الخاتم»، لا سيما تلك الصورة التى ترسم نظمنا الرأسمالية الصناعية بأنها - فى رأى الاشتراكية - تتّسم بما تتسم به النبيلونج من استعباد وما يتسم به ألبريك من طغيان. وهذا أمر واضح لا تخطئه العين إذ إنه يجسّد لنا تجسيدًا دراميًا ذلك الجانب من النشاط البشرى الذى يقع فى نطاق العقل الواعى . وهذه كلها أمور داخلية محسوسة ذات صلة بعمل وزارة الداخلية، إذا جاز التعبير . ولقد كانت واضحة تمامًا لفاجنر كما هى واضحة لنا، بعكس ذلك الشطر الذى يعرض لمصير فوتان، فهنا تنهار من أساسها محاولة فاجنر أن يتبين ما كان يرمى إليه بهذا الجزء، وذلك حين وقع على رسالة شوبنهور الشهيرة المعروفة باسم: «العالم إرادة وامتثال(*)»، وهو إذ ذاك قد أتم قصيدة «الخاتم». لقد شغلت هذه المقالة الكبرى فى الفن الفلسفى تفكير فاجنر، فإذا هو يصفها بأنها تتضمن تصويرًا للصراع الفكرى القائم بين القوى البشرية، هذا الصراع الذى تناوله هو تناول الفنان فى قصيدته الكبرى. ولقد كتب إلى «رويكل» فى ذلك يقول: «لابد لى من أن أعترف بأنى قد انتهيت إلى إدراك واضح لأعمالى الفنية بفضل شخص آخر هو الذى أمدّنى بالأفكار المسببة التى تتفق مع ما هدانى إليه حدسى من أصول ومبادئ».

(*) العالم إرادة وامتثال ، أى تصور. The World As Will and Representation

غير أن واقع الأمر أن شوبنهور لم يكن له على فاجنر فضل فى هذاالصدد ، ذلك أن عزم «فاجنر» على أن يقدم الدليل على أنه تأثر كل التأثر بفلسفة «شوبنهور» عن غير وعى منه يكشف لنا عن مدى افتتان «فاجنر» بالمقال العظيم عن «الإرادة» افتتاناً ملك عليه حافظته وذاكرته، وتعليل ذلك يسير كل اليسر حين تسمع إلى فاجنر وهو يتحدث عن نفسه: «إنه لمن القليل النادر أن يقع فى نفس شخص واحد بعينه مثل هذا الانقسام البعيد المدى وتلك القطيعة البالغة بين طبيعته الحدسية أو التلقائية وبين الأفكار التى صاغها بوعيه وعقله». ولما كان أعظم ما أسهم به شوبنهور فى مجال الفكر الحديث هو أنه لقننا كيف ندرك هذا الفارق إدراكاً سليماً واعياً ، وهو فارق كان شائعاً على نحو خيالى مع عصرى الإيمان والفن(*) اللذين سبقا عصر الإحياء، ولو أنه غاب من بعد فى غمار النزعة العقلية الذى اصطنعته هذه الحركة، لم يكن بد من أن يقبل «فاجنر» بجوارحه كلها على مذهب شوبنهور فى التفكير الميتافسيولوجى (٦٨) (وإنى أستخدم هنا هذا التعبير إذ هو أوضح فى معناه وأقل إثارة للبس من عبارة التفكير الميتافيزيقى) على اعتبار أنه كان هو نفس الشىء الذى يصبو إليه. غير أن الميتافسيولوجيا شىء والفلسفة السياسية شىء آخر. إذ إن فلسفة «سيجفريد» السياسية على النقيض تماماً من فلسفة «شوبنهور» السياسية، ولو أن نفس هذا التباين الميتافسيولوجى الجلىّ بين ما هو غريزى فى الإنسان – أعنى إرادته – وبين ملكة الاستدلال (**) التى تمثلت فى شخص لوكى فى مسرحيات «الخاتم» أمر يؤكده كل من فاجنر وشوبنهور، والفرق بينهما أن «الإرادة» عند شوبنهور هى مصدر العذاب الذى يصيب الإنسان أينما وجد، وهى السبب فى الشر الأعظم الذى ندعوه «الحياة»، على حين أن القدرة على المحاجة هى هبة الله التى يكون لها النصر آخر الأمر على هذه الإرادة الموجدة للحياة. وهو حين ينكر هذه الإرادة ويتناساها يهيئ الطريق إلى السكون والسلام والعدم و«النرفانا» (٦٩)، وهذه كلها تمثل نظرية التشاؤم. وكان فاجنر

(*) عصر الإيمان هو العصر الوسيط، وعصر الفن هو عصر جيوتو فى القرن الرابع عشر.

(**) ملكة التفكير العقلى أو الاستدلال Resaoning Faculty .

عندما كتب مسرحيات «الخاتم» ، ثوريًا عنيفًا فى ثورته أو قل فى مناداته بالمذهب الاستصلاحى أو الارتقائى (٧٠)، يحتقر ملكة التفكير العقلى والاستدلال فى الإنسان التى ضرب لها مثلاً شخصية «لوكى» المحتال المخادع يضرب فى الأوهام، كما كان فاجنر مؤمنًاكل الإيمان بالإرادة التى تمنح الحياة، فمثلها فى شخصية «سيجفريد» العظيمة، ولم ينجح فى إثبات أنه كان دائمًا متشائمًا من أعماقه، وأن «لوكى» كان أفضل وأحجى مستشار «لفوتان» فى مسرحية «ذهب الراين» الموسيقية – إلا بعد أن قرأ «لشوبنهور».

وكان «فاجنر» أحيانًا ما يواجه التغير فى آرائه مواجهة تتسم بكثير من الصراحة. من أجل ذلك كتب إلى «رويكل» يقول: «إن دراما النيبيلونج قد تبينت لى معالمها عندما صوَّر لى فكرى عالمًا متفائلاً يجرى على نمط الأساطير الإغريقية، مؤمنًا أنه ما من شيء يحقق مثل هذا العالم إلا أن يرغب الناس فى قيامه، وقد نحيت جانبًا هذه المشكلة فى براعة، مشكلة الإجابة عن هذا السؤال: لم لا يرغب الناس فى قيامه؟ وأذكر أننى بهذا الهدف الإبداعى المرسوم تخيلت «سيجفريد» قاصدًا بذلك أن أصوِّر وجودًا بريئًا من الألم».

ولكن «فاجنر» يلجأ إلى أعماله المبكرة ليشير إلى أن جميع هذه الأفكار المتفائلة المصطنعة تنطوى دائمًا على حدس ينبئ عن «مأساة الزهد السامية» (٧١) أعنى إنكار الإرادة، وحين يحاول بيان ذلك نجد عقله الواعى قد تزاحمت عليه الآراء كما حفلت نفسه بأغرب المتناقضات، إذ بينما نراه حينًا يصف التفاؤل – الذى هو فى رأيه رحلة عارضة فى آفاق العقل المجدبة – بأنه تفاؤل أسطورى على النمط الإغريقى، نراه حينًا يزرى بهذا التفاؤل فيقول إنه «يهودية كريهة» ، ذلك أن اليهودى فى تلك الأيام كان قد غدا فى نظره «كبش الفداء» للإنسانية الحديثة كلها(*).

(*) كتب فاجنر رسالة فى تحقير اليهود ومهاجمتهم بعنوان «اليهود والموسيقى». وهنا إشارة إلى أن هذا النوع من التفاؤل مزر مثل النزعة اليهودية الكريهة، أما مسألة كبش الفداء فهى ترمز إلى أن الإنسانية المعاصرة لفاجنر كانت تصب غضبها من وقت لآخر على اليهودية. (المترجم)

ومن رسالة كتبها وهو فى لندن وبعث بها إلى «رويكل» يبسط فيها فى حماسة شديدة «شوبنهور» وينادى فيها بأن «إنكار إرادة الحياة فيه الخلاص من جميع الأخطاء والمساعى الباطلة». ونراه فى خطابه التالى يستأنف الحديث عن الموضوع فى جد لا فتور فيه ويختمه ذاكرًا أنه بعد تركه لندن ذهب إلى جنيف حيث استمتع بفترة من فترات العلاج بالمياه المعدنية، وأنه قد أفاد منها كثيرًا غير أنه قبل ذلك بسبعة أشهر كان قد كتب: «صدّقنى إذا قلت لك إنى أنا أيضًا كنت يومًا من أنصار القائلين بالإقامة فى الريف، وقد أردت أن أكون إنسانًا صحيح الجسم بريئًا من كل العلل فذهبت منذ عامين إلى مؤسسة للعلاج بالمياه المعدنية وهيأت نفسى لترك الفن وكل شىء آخر عساى أعود مرة أخرى «ابنًا للطبيعة»، غير أنى يا صديقى سرعان ما وجدتنى أسخر من سذاجتى حين رأيتنى على وشك أن أجن ، فما من واحد منا سوف يدرك «أرض الميعاد» لأننا سنموت جميعًا فى البيداء ، إذ العقل فى قول مأثور هو مرض لا دواء له ولا شفاء منه».

وكان «رويكل» يعرف صديقه القديم، ومن الواضح أنه ألح عليه أن يكشف له سرّ هذا التناقض بين «الخاتم» و«غروب الآلهة». وكان «فاجنر» يدافع عن نفسه فى براعة لا تفتر، كما كان يميل إلى المشاكسة والمراوغة بين الحين والحين فيضمّن دفاعه حججًا يقول فيها مرة: «إنى لا أعتقد أن غريزة صادقة قد حالت بينى وبين أن أحدد الأشياء تحديدًا فوق ما يجب، فقد كنت أحس فى قرارة نفسى بأن إزاحة الستار إزاحة تامة عن النوايا شىء يشوّش البصيرة الصادقة». كما تتضمن مرة أخرى حشدًا من التفسيرات وتعليقات على هذه التفسيرات . ولقد كان يثور وتضيق نفسه لأن رويكل لا يظهر إعجابه بشخصيته المسرحية «برونهيلده» فى أوبرا «غروب الآلهة» ، فيعود يبتكر منظر «الخوذة المسحورة» ، ثم هو آخر الأمر يصيح عندما يستبد به اليأس قائلاً: «إنك لمخطئ حين تطلب إلى متحديًا أن أفسر ما أقول فى كلمات، وإنما يجب عليك أن تحس بأن أمرًا قد قضى ولا سبيل إلى التعبير عنه بالكلمات».

* * *

المتشائم من حيث هو محب

كان فاجنر فى بعض الأحيان ينأى حقًا عن التشاؤم نأيًا كبيرًا، ويستحث رويكل أن يهوّن عليه ما هو واقع فيه من أسر، ويدعو إلى ألا يتوسل إلى ذلك بقهر إرادة الحياة الطليقة بل بالإلهام يهبط على النفس بفعل الجمال.

ثم نراه بعد ذلك ينبذ حتى فكرة «الفن من أجل الحياة» ويقول فى ذكاء متوقد: حيث تنتهى الحياة يبدأ الفن. فنحن فى شبابنا نولى وجوهنا شطر الفن ولا ندرى لذلك سببًا، وما إن نساير الفن حتى نهاية المطاف حتى نتبين أننا قد فقدنا الحياة نفسها». ولقد كان عزاؤه الوحيد فى ذلك أنه محبوب . وحين يتكلم عن الحب يطلق نفسه على سجيتها مرخيًا لها العنان على حال خليقة بأن تثير فى نفس شوبنهور أشد الاحتقار، ولو أن تلك صفة كما رأينا (صحيفة ١٧٥ من الكتاب) من أظهر خصائص فاجنر. وهو يقول: «إن الحب فى أكمل صورة لا يكون إلا بين جنسين: ولابد من وجود رجل وامرأة حتى يمكن للبشر أن يحبوا حبًا صادقًا . ونستطيع أن نردّ سائر مظاهر الحب إلى ذلك الشعور الحق المستغرق الذى تعد جميع المشاعر الأخرى مجرد شىء يفيض منه أو يتصل به أو يجرى مجراه أى الحب نفسه. وإنا لنخطئ حين نعدّ هذا الشعور واحدة من الصور التى يتكشف عنها الحب لكأنما ثمة صور أخرى تتساوى معه أو حتى تفوقه أو تبزّه. إن من ينهج نهج القائلين بما وراء الطبيعة، ويؤثر «الوهم» على الواقع، ويستخلص المادى من المعنوى، أو - باختصار - يضع الكلمة قبل الحقيقة الواقعة، قد يكون مصيبًا حين يعتبر فكرة الحب أسمى من التعبير عنه. وقد يؤكد أن الحب الواقعى الذى يتبدى فى المشاعر ليس إلا علامة ظاهرة للعيان لحب مجرد أزلى وغير حسىّ، وحسنًا يفعل إن هو ازدرى بصفة عامة تلك الوظيفة الحسية التى ترتبط بالحب.

ومهما يكن من شيء فإننا نستطيع في غير شطط أن نراهن على أن مثل هذا الرجل لم يحب قط أو لم يحبه أحد قط على نحو ما يحب البشر، وإلا لأدرك أنه بازدرائه لهذا الشعور إنما يستنكر التعبير الحسى عنه، وهو ثمرة الطبيعة الحيوانية فى الإنسان، ولا يستنكر الحب الإنسانى الصادق. إن أقصى ما يبلغه المرء من رضا وأسمى ما يدركه فى التعبير عن نفسه لا يتحققان إلا بالاستغراق الكلى، وهذا وذاك لا يتأتيان إلا عن طريق الحب. ثم إن الإنسان هو الرجل والمرأة معًا ولا يمكن أن يحيا حياة حقة إلا إذا اتحد فيه هذان الجنسان، ومن ثم لا تتحقق للرجل والمرأة الإنسانية الكاملة إلا بالحب. ولكنا حين نتحدث اليوم عن إنسان ما، فإننا نبلغ من القسوة والحمق ما يجعلنا ننساق بلا وعى أو شعور فلا نفكر إلا فى الرجل. ولا وجود للإنسان إلا إذا جمع الحب «الحسى وما فوق الحسى» بين الرجل والمرأة، ولما كان الإنسان لا يستطيع أن يرقى إلى مفهوم شيء آخر أسمى من وجوده - أو كيانه - فإن الجانب المتسامى من حياته يتحقق بهذا التفانى الذى يبلغه بالحب».

ومن الجلىّ بعد هذا القول الذى صدر عن فاجنر وهو يترسم طريق شوبنهور أن تفسيراته لمنجزاته لا تكشف فى جوهرها عن شيء إلا عن المزاج الذى اتفق أن كان عليه يوم أن أدلى بهذه التفسيرات، أو عن مجرى الأفكار التى أثارتها أسئلة محدثة فى خياله الشديد الحساسية وعقله المتوثب. ونحن نجد وبخاصة فى رسائله الخاصة إدراكه الدرامى لشخصية مراسله يعدّل من أحكامه المتدفقة؛ أنه يقف مواقف مختلفة الأصناف والأشكال ويسوق شتى الأمثال، ويجب أن نعد هذه كلها ألوانًا خاصة بارعة موحية من الدفاع عن الرأى، ولا نعده شرحًا جادًا راسخًا لمنجزاته وأعماله، إذ يجب أن تتحدث تلك المنجزات والأعمال عن نفسها: فعلى حين تتحدث مسرحياته «الخاتم» عن شيء بذاته، إذا بفاجنر يطالعنا فى رسالة كتبها بعد ذلك يقول فيها إنها تتحدث عن شيء آخر. ومن ثم لا مناص من أن نرى بأن «الخاتم» تنقض ما جاء فى الرسالة نقضًا حاسمًا حتى لكأنهما كتبتا بقلمي شخصين مختلفين. على أنه ما من أحد ملم بأقوال فاجنر على العموم خليق بأن يجد بين ما تحويه الرسالة وبين ما تدل عليه

المسرحية تناقضاً يصعب تعليله. فلم يكن فاجنر إلا رجلاً من سائر الرجال الذين هم على شاكلته، تتمثل فيه بوضوح ما تتصف به طبيعتنا من تعدد الجوانب، حتى لكأنه عدة رجال مختلفين اجتمعوا فى رجل واحد. فعلى حين نرى فاجنر يفرغ جهده فى شخص المصلح العنيد المتطاول الدموى المزاج ، إذا هو ينتهى إلى أن يتقمص شخص المتشائم «والنرفانى» النظرة. وعلى حين نرى فى مسرحيات «الخاتم» أن تصوّف «برونهيلده» العميق يسمو بها وهى تغنى «السكينة... السكينة أيتها الآلهة» يجد المرء نفسه مضطراً إلى الرجوع إلى صفحات أخرى ليجد تلك الضجة الصاخبة «لسيجفريد» التى لا يمكن كبحها، ونشوة رجال العشيرة، تلك النشوة التى أملتها نفس العاطفة الجياشة. وفى الحق إن «فاجنر» لم يكن يصدر دائماً غن فلسفة «شوبنهور» كما لم يكن دوماً يصدر عن إحساسه «الفاجنرى» الخاص، فلقد كان فكره كمزاجه وحالته النفسية كثير التغيير والتقلب: ففى يوم الاثنين لا شىء يغريه على العودة إلى الكتابة ، وفى يوم الثلاثاء يبدأ رسالة جديدة، وفى يوم الأربعاء نراه قد عيل صبره وضاق ذرعاً بهؤلاء الذين لا يحسنون فهمه ولا يستطيعون أن يدركوا أنه من المحال عليه أن يقود الأوركسترا فى حفلات «الكونسير» فيعزف أجزاء مما ألف من موسيقى يصعب فهمها إلا إذا عرضت عرضاً يتفق تماماً والهدف الذى قصده فوق المسرح، وفى يوم الخميس نراه قد أعد العدة لحفل تعزف فيه قطع من مختاراته، ثم سرعان ما يأخذ فى الكتابة لأصحابه إذا ما انتهى من ذلك، يصف لهم الأثر العظيم الذى تركته موسيقاه فى نفوس العازفين والمستمعين، ثم هو فى يوم الجمعة يحس النشوة حين يرى إرادة سيجفريد تفرض نفسها إزاء جميع القوانين الخلقية، كما يمتلئ إحساساً ثورياً بوجود «الناموس الكلى للغير والتجدد (*)». أما فى يوم السبت فتنتابه حالة

(*) The Universal Law of Change and Renewal

هو القانون القائل بأن الكون فى تغير مستمر وهو بالتالى يتجدد أبداً وقد قال بذلك «كنط» فى نقد العقل المجرد. (المترجم)

صوفية فإذا هو يسائل نفسه: أفى مقدورك أن تتخيل عملا خلقيًا لا تكون فكرته الأساسية إنكار الذات؟ وصفوة القول إننا نستطيع أن نسوق شواهد من أقوال فاجنر يناقض فيها نفسه بنفسه مناقضة لا حد لها، شأنه فى ذلك شأن بيتهوفن حين يتناقش غبيَان بشأن مزاج بيتهوفن ثم يخالف أحدهما الآخر فى الحكم عليه: أسوداوى المزاج هو، أم مرح طروب؟ ويدلّل أحدهما على الصفة الأولى بألحان بتهوفن ذات الحركة البطيئة، كما يدلل الآخر على الثانية بألحان بيتهوفن المرحة.

موسيقى الخاتم

الألحان الخالدة (*)

ما عليك لكى تقدر على متابعة موسيقى مسرحيات «الخاتم» إلا أن تزيد من أُلفتك بالجمل الموسيقية القصيرة التى يتألف منها بناؤها، وأن تعرف مدى ما لها من شأن، معرفة الإنجليزى العادى للمقاطع الموسيقية الى يستهل بها نشيد «حفظ الله الملكة» واهتمامه بها اهتمامًا بينًا. وليس فى ذلك صعوبة ، فنحن ننتظر من كل جندى أن يتعلم ويميز بين النداءات المختلفة للنفير العسكرى والنفير الأوركسترالى. ومن يقوى على هذا يستطيع أن يعرف الألحان الدالة التى تشتمل عليها مسرحيات «الخاتم» ويميز بينها ، بل قد يكون ذلك عليه أهون لتكرارها. ثم إن مقاطعها الأساسية تقر فى أذن السامع وهو ينظر للمرة الأولى إلى الأشياء أو يشهد التعبير الدرامى القوى الأول عن الأفكار التى تمثلها ، فإذا هو قد تحقق له الارتباط المراد دون أن يدرى. وليست هذه الألحان طويلة كما أنها غير معقدة ولا عسيرة الفهم. فلا يصعب على من تعى أذنه دوى نفير عربة أو صيحة طائر أو طرقة ساعى البريد الرتيبة أو وقع حوافر جواد وهو يعدو، أن يفهم ألحان مسرحيات «الخاتم». وقد يتبين المشاهد أنه أيسر عليه أن تعى أذنه اللحن من أن يعى عقله الفكرة، وذلك حينما ينتهى إلى مرحلة يتم فيها الارتباط العقلى الضرورى باللحن. والألحان فى جملتها لا تعبر عن أفكار أبداً ، بل هى إما معبرة عن عواطف من اللون المألوف للناس أو عن مناظر وأصوات وخيالات من النوع الشائع حتى أنها لتصبح مألوفة للأطفال، وهى على ذلك مصوغ بعضها فى أسلوب

(*) Leitmotifs.

صريح يشبه فى الحق صراحة الطفولة، كتلك الألحان الأوركسترالية القصيرة الضاحكة التى تعزف بين فصول الأوبرا وتعبر - كما هى الحال فى أوراتوريو[٧٢] الخليقة «لهايدن» - عن الحصان والغزالة والدودة. وفى مسرحيات «الخاتم» نجد الحصان والدودة عولجا على نمط أسلوب هايدن تماماً، وبأثر يبعث فى الحالتين على استهزاء السادة المتعالين الذين يرفضون أن يتلقوا الأثر المنشود بروح الدعابة والمرح، بل لقد كاد عشاق فاجنر الكاملون المولعون به (*) أن يخرجوا عن وداعتهم برماً بالأسلوب الذى يؤدى به الأوركسترا نداءات برونهيلده لجوادها جرانى فى تلك الثُّلثيَّة القصيرة رَمْ - تى تمْ، التى لا توحى وحدها بصلة ما إلى الجواد، وإن كان مثل هذا التدفق المتصل فى هذه الثلثيات يخلق صورة موسيقية مثيرة لركض الخيل.

وهناك ألحان تشير إلى أشياء ليس للموسيقى أن تعبر عنها. فليس فى مقدور الموسيقى مثلاً أنْ تعبر عن «الخاتم» أو «الذهب»، ومع ذلك فلكل منها لحن دال يشيع فى النص الموسيقى أنّى كان. ويحدث الارتباط بين اللحن والذهب بهذه الطريقة الواضحة التى يثب بها الأوركسترا إلى اللحن الجميل فى الفصل الأول من «ذهب الراين» فى اللحظة التى تنفذ أشعة الشمس خلال الماء وتنشر ضوءها على الكنز المتلألئ الذى لم يكن يبدو للعين من قبل. والعثور على اللحن القصير الغريب الخاص «بخوذة الأمانى» هو الآخر أمر واضح منذ البداية، لأن انتباه المشاهد كله محصور فى الخوذة وسحرها فى اللحظة التى يبدأ الأوركسترا فى عزف اللحن للمرة الأولى، ثم يأتى لحن السيف فى نهاية «ذهب الراين» ليعبر عن الوحى الذى هبط على فوتان بمناسبة ظهور البطل، وقد سبق أن ذكرت أن فاجنر عندما حان وقت الإخراج على المسرح جعل فوتان يمسك السيف ملوحاً به فى الهواء ولو أن النص المطبوع ليست فيه أية إشارة لشىء من هذه الإيضاحات، إحساساً منه بأنه غير قادر على أن يغفل وسائل استثارة العين إلى جانب استثاراته للفكر. وحين نترك جانباً شك فاجنر فى إمكانية نجاحه فى إثارة المشاهدين دون إثارة أحاسيسهم الجسدية، عندما نفعل هذا لا نجد ثمة ترابطاً بين اللحن والسيف إلا فى الفصل الأول من «فالكيرى»، حين يترك

Good Wagnerites (*)

سيجموند وحيداً فى بيت «هوندينج» دون سلاح وهو واثق أنه لابد مشتبك فى حرب مع مضيفه عند الفجر دفاعًا عن حياته، عندها تذكر وعد أبيه بأن يمدّه بسيف وقت الحاجة. وساعتها ينعكس على مقبض السيف الذهبى المغمد فى الشجرة شعاع من نار المدفأة، وذلك حينما يأخذ اللحن فى التألق وشيكًا على رعشة الصوت الصادرة عن الأوركسترا، ولا يفتر إلا مع خمود النار واختفاء السيف فى جنح الظلام. وبعد فإن هذا اللحن الذى يستمر عزفه بينما تفكر سيجلنده فى قصة السيف يثب إلى أروع ما يقوى عليه الأوركسترا، وذلك عندما ينجح سيجموند فى انتزاع السيف من الشجرة. وإذ كان هذا اللحن من البساطة من حيث أنه يتكوّن فقط من سبع نغمات ذات نبرات مؤكَّدة، ومن ميلودية أشد بساطة وكأنها نداء من النفير أو من بوق ساعى البريد (*)، فإن أية أذن لها قدرة على استيعاب لحن من الألحان لن تخطئه.

كما أن الأذن لن تخطئ أيضًا لحن «فالهالا» وهو يعزف فى جلال مهيب عندما يظهر بيت الآلهة لنا ولفوتان للمرة الأولى مع مطلع المنظر الثانى من «ذهب الراين»، إذ إن له إيقاعًا تعيه الذاكرة وهارمونية رصينة - بعيدة البعد كله عن المشكلات البوليفية الجديدة والغريبة التى ما برحت موضع اشتباه الموسوسين - تلك الهارمونية التى لا تخرج عن حدود الإطار الهارمونى والبسيط (**) التى يستعملها أولئك الطلبة الذين يرتجلون المصاحبات الموسيقية لأغانيهم الهزلية ويجدونها وافية الوفاء كله بمقتضيات أكثر الأغانى الشعبية فى العالم. ثم إنه عندما يبدأ اللحن الدال على الخاتم فى الانطلاق خلال المنظر الثالث من «ذهب الراين» فمن الصعب ردّه إلى أية ملامح متميزة فى جو الكآبة والضجة السائدة فى كهف الأقزام. وما هذا بلحن فى الواقع، بل هو مجرد صورة إيقاعية ذات نبرات مؤجلة عن وضعها الأصلى ما أسرع ما تعيها الأذن وتتميزها، غير أنه ليس فى نفس الوضوح الخالى من الإبهام الذى جاء فيما

(*) كان من عادة ساعى البريد فى قرى أوربا وحتى هنا بمصر فيما مضى من الأزمان أن يعلن عن وصوله إلى القرية بنفخة بوق عسكرى أو ما يشبهه. (المترجم)

(**) أى المركبات الهارمونية الثلاثة الأساسية: مركب الدرجة الأولى ومركب الدرجة الرابعة ومركب الدرجة الخامسة.



جونتر (١٨٩٩) غروب الآلهة (ص ١٨٨)

سبق شرحه من ألحان أخرى ، أو الذى جاء فى تلك الوحشية الشريرة التى يصورها اللحن الدال على «لعنة الذهب». ونتيجة لذلك لا يمكن القول بأن الخطة الموسيقية لهذا العمل الفنى واضحة كل الوضوح عند سماعه للمرة الأولى بالنسبة لكل الألحان ، لكنه واضح بالنسبة لمعظمها، فقد صيغت سطوره الأساسية فى توكيد ووضوح شأنها شأن البواعث الدرامية فى مسرحية من مسرحيات شكسبير. أما عن آيات الحذق اللطيفة فى النص الموسيقى فإن اكتشافها يعين على تجدد الاهتمام بها بتكرار الاستماع إليها، مما يضفى على مسرحيات الخاتم الموسيقية خلود بيتهوفن ، ويمنحها صلابة تحول بينها وبين تلاشيها واندثارها.

أما الألحان المتصلة بالأفراد فإنها تخلّف أثرها فى الذاكرة فى يسر، إذ من الهيّن الربط بين اللحن وظهور الشخص المراد، ومن ثم كانت الملاءمة بينهما فى عمومها شديدة الوضوح. وهكذا كان الإيقاع القوى دليلاً على دخول العمالقة، وإذ كان ميمى عجوزًا غريبًا يشتغل بالسحر كان اللحن الذى يشير إليه أيضًا غريبًا يشبه تعاويذ السحرة، ومعه إطار هارمونى يتألف من مركبين يخطو أحدهما إلى الثانى بأسلوب صوتى مفزع ، وكان لحن جوترونا جميلا رقيقًا، كما كان لحن جونتر جريئًا فظًا وسوقيًا. ومما يؤثر عن فاجنر أنه كان عند قتل شخص على المسرح يحتال فيجعل اللحن المتصل بالمقتول يضعف ويتضاءل ثم يخبو رويداً بصدى متقطّع إلى أن يخيم السكون.

رسم الشخوص المسرحية(*):

ولكن هذا كله لا يعدو أن يكون من قبيل لعب الأطفال فى معالجة أسلوب اشتقاق الألحان بعضها من بعض[٧٣]. أما الشخصيات الأكثر تعقيداً فبدلا من أن يكون لها علامة مميزة بسيطة ملصقة بها، نرى فاجنر يجعل لها أفكارها وأهدافها المميزة ويعبر عنها بجمل دالة خاصة كلما ظهرت فى المسرحية . والميزة الأساسية فى البناء الموسيقى

(*) Characterisation

لمسرحيات «الخاتم» تتمثل فى البراعة التى يتم بها انعكاس الأداء الدرامى للأفكار على الأداء الكونترابنطى للجمل. إننا لا نجد لفوتان مثلما نجد للتنين أو الحصان أو للشيطان فى أوبرا «القناص(*)» لڤيبير، أو «لروبير الشيطان(**)» لميربير لحنًا ثابتًا ملتصقًا به كبطاقة منتج المظلات ينكعس بلا تغيير من الأوركسترا كلما ظهر على المسرح. وأحيانًا يستخدم فاجنر لحن «الفالهالا» للدلالة على عظمة الآلهة كما يراها فوتان، ومرة أخرى نجد رمحه - رمز قوته - متمثلاً فى لحن مختلف آخر يسلط عليه فاجنر فى النهاية أسلوبه الأثير بأن يجعله ينكسر ويضعف وينشطر بواسطة السيف، وذلك بواسطة الصوت الممزق للحن المميّز عندما يحطم سيجفريد الرمح بضربة السيف «نوتونج». وثمة لحن آخر مرتبط بفوتان وهو موسيقى « الجائل» التى تعلو بجلال راسخ على الخوف الحاد المسيطر على ميمى عندما يظهر فوتان على باب كهفه فى منظر الأحجيات الثلاثة. إذن فليس هناك فقط ألحان متعددة لفوتان ، بل إن كلا منها يختلف فى تصاريفه وظلاله من ناحية لون اللحن تبعًا لظروفه الدرامية. كذلك نجد أن لحن البوق الدال على سيجفريد الصغير يتغير وزنه متسلحًا. بهارمونية ضخمة ليصبح افتتاحية من أقوى الافتتاحيات عندما يعلن عن دخول سيجفريد كبطل فى مكتمل عنفوانه فى مقدمة «غروب الآلهة». وحتى شخصية ميمى لها لحنان أو ثلاثة هى اللحن الشبيه بتعاويذ السحر الذى سبق أن وصفناه، واللحن القصير ذو الإيقاع الثلاثى الدقات الذى يصور دقات مطرقته والذى يهزأ منه ألبريك بشدة خلال الضحكة الوحشية التى يطلقها عند موته، أخيراً لحن الهمهمة الذى يفيض فى التدليل على حنان الأمومة الذى يسبغه على سيجفريد اللقيط الصغير. وبجانب ذلك يعبر فاجنر بوسائل موسيقية متفاوتة عن صفات ميمى المختلفة من رمشة العين إلى الحجل والانتحاب الخافت فتذكرنا أبسط تلميحة منها بميمى سواء أكان ظاهراً على المسرح أم غير ظاهر.

والحقيقة أن رسم الشخوص المسرحية فى الموسيقى لا يمكن أن يحقق الكثير عن طريق استخدام الألحان الدالة . ولم يكن موتسارت - وهو أعظم أساتذة هذا الفن

Freischutz (*)

Robert The Devil (**)

جميعًا – ليحلم باستخدام هذه الألحان، كما أن فاجنر لم يستطع باستعمال هذه الطريقة على نطاق كبير فى مسرحيات «الخاتم» أن يستغنى عن الطريقة التى استعملها موتسارت. وإذا تركنا الألحان جانبًا ، فإننا نجد أن ميمى وسيجفريد ما برحا متميِّزين تمامًا أحدهما عن الآخر بروح موسيقاها ، كما يختلف دون جيوفانى عن ليبوريللو (*) وكما يختلف فوتان عن جوترونا ، وكما يختلف ساراسترو (**) عن بابا جينا (***). يقينا إن الألحان المتعلقة بالشخصيات لها نفس الخصائص الموسيقية لباقى الموسيقى: فلحنا الفالهالا والرمح مثلاً لا يمكن استخدامهما للدلالة على طائر الغاب أو على لوكى المخادع غير المستقر، دون حدوث تنافر هزلى. ومع كل هذا فإن التصوير الموسيقى للشخصيات يجب أن يعتبر أمرًا منفصلاً عن الألحان ذاتها، إذ إننا إذا استبعدنا أسلوب اشتقاق الألحان (٧٣) من الكراسة الموسيقية استبعادًا تامًا لظلت الشخوص مع ذلك متميزة بعضها عن بعض من الناحية الموسيقية تمامًا كما هى الآن.

وإليك صورة أخرى من الطريقة التى يستخدم بها أسلوب «اشتقاق الألحان»: فثمة لحنان مرتبطان بشخصية لوكى ، أحدهما سريع معوج ومتعرج فى خطة الميلودى، والثانى هو لحن النار . ففى الفصل الأول من سيجفريد يقوم ميمى بمحاولة يائسة للتعبير عن خوفه من سيجفريد، ذلك الخوف الذى يحل به كالكابوس بعد رحيل الجائل، والذى يأخذ صورة الخوف الخيالى والرمزى معًا من الضوء، فيسأل سيجفريد عما إذا كان قلبه يدقّ بشدة فى خوف شديد عند مشاهدة أضواء الشفق الغامضة. ويردّ سيجفريد على ذلك وهو فى شدة الدهشة بأن قلبه فى مثل هذه الحالة يكون سليمًا وأن إحساساته تكون طبيعية تمامًا. وهنا يصحب سؤال ميمى لحن النار المرتعش بتوافقاته المضطربة غير المستقرة لينقلب هادئًا واضحًا مستقيمًا فى إجابة سيجفريد، مما يجعل اللحن جريئًا لامعًا وصافيًا ، وهذه طريقة مثلى فى استخدام الألحان.

(*) Leporello من الشخوص المسرحية فى أوبرا دون جيوفانى لموتسارت. (المترجم)

(**) Sarastro
(***) Papagena
من الشخوص المسرحية فى أوبرا «الناى السحرى» لموتسارت. (المترجم)

وأسلوب اشتقاق الألحان يسبغ على الموسيقى مسحة سيمفونية، كما يضفى عليها روح الاعتدال والوحدة التى تساعد المؤلف على أن يستنفد كل ما فى مادته اللحنية من قيمة وشكل ، وهو على نهج بيتهوفن يأتى بالعجائب فى محيط الجمال والتعبير والدلالة بأقصر الجمل. ولكنه فى حالة فاجنر انزلق به إلى التكرار غير المحتمل فى الأعمال المسرحية الصرفة. ولعل أول شيء يجب أن يتعلمه المؤلف المسرحى عند تأليف مسرحية هو تجنب إدخال الشخوص إلى المسرح فى الفصل الثانى ليسردوا بالتفصيل ما شاهده المتفرجون فى الفصل الأول. إن المدى الذى وصل إليه فاجنر فى خرق هذه القاعدة بسبب إخلاصه لألحانه لما يفزع أى كاتب مسرحى متمر. إن سيجفريد يرث عن فوتان ولعه المجنون بسرد قصة حياته لدرجة تحمله على أن يبتلى كل من يلقاه بقصة ميمى والتنين بالرغم من أن المتفرجين سبق لهم أن قضوا ليلة بأكملها يشاهدون الحوادث التى يقصّها . فهاجن يقص القصة على جونتر، وفى نفس الليلة يقصها شبح ألبريك مرة أخرى على هاجن الذى يعرفها كما يعرفها المتفرجون، ويقص سيجفريد منها على فتيات الراين القدر الذى يستطعن احتماله، ويستمر فى سردها على زملائه الصيادين حتى يقتلوه. فالسيرة الذاتية لفوتان فى الليلة الثانية تصبح سيرة لفوتان على أفواه العرافات فى الليلة الرابعة، والقليل الذى تضيفه العرافات يتكرر بعد ساعة على لسان فالتراوتا. أما كيف يكون هذا التكرار مستساغًا فهى مسألة ذوق شخصى، فالقصة الجميلة تحتمل التكرار، خاصة إذا صاحبتها ألحان جميلة كألحان فتيات الراين ذات الأنغام الحادة ورنين ضربات مطرقة ميمى وموسيقى طائر الغاب ونداء بوق سيجفريد وما إليها. أما الذين هم حديثو عهد «بالخاتم» فلن يعترفوا قط بأن هناك تكرارًا فى موسيقاها.

ولكن ماذا تكون الحال لو قام أحد خصوم مريدى فاجنر(*) فادعى أن أسلوب اشتقاق الألحان قد يؤدى بالمؤلف إلى إنتاج مسرحية موسيقية أقل خصبًا مما كان يطالب به من سبق فاجنر فى تأليف الأوبرات طبقًا للنظام القديم!

Anit-Wagnerite (*)

إن مثل هذه المناقشات لا تدخل فى نطاق مثل هذا الكتاب الصغير، ولكن بما أن الكتاب قد انتهى (إذ لم يبق فى الواقع ما يقال أكثر من ذلك عن «الخاتم») فلست أرى ما يحول دون أن أضيف بضع صفحات من النقد الموسيقى العادى لأدخل السرور على قلوب الهواة الذين يغرمون بهذا النوع من القراءة من جهة، ولأقدم من جهة أخرى بعض النقاط لمن يرغبون الاشتراك فى النقد الموسيقى القليل الشأن الذى يدور حول فاجنر وبايرويت والذى يفرض عليهم فرضًا أثناء تناولهم العشاء أو خلال الفترات التى تتخلل الفصول.

الموسيقى القديمة والحديثة

كانت كل فقرة مستقلة من فقرات الموسيقى فى الأسلوب القديم للأوبرا تشتمل على لحن جديد، ولكن من الخطأ البين افتراض استمرار هذا المجهود الخلاق طوال الفقرة الواحدة من أولها إلى آخرها. وعندما يكتب المؤلف موسيقى لأبيات قصيدة شعرية فإن اختيار النصوص المنظومة وصياغة الجملة الموسيقية الأولى يكملان بصفة عامة مجهوده فى الابتكار (والجملة فى الموسيقى تقابل البيت فى الشعر)، أما ما بقى بعد ذلك فليس إلا تكملة آلية تجرى على هذا النهج، ويشبه اللحن فى هذه الحالة شبهاً كبيراً رسوم ورق الحائط، فيكون الجزء الثانى منه تتمة للجزء الأول كما يكون الجزء الثالث والرابع تكراراً مماثلا أو بتغيير بسيط لما كتب فى الجزءين الأول والثانى. فإذا أخذنا مثلاً السطر الأول من أنشودة «العرْسة المراوغة»(*) أو أغنية «يانكى دودل»(**)، نرى أن المبتدئ فى التأليف الموسيقى يمكنه أن يتم كتابة الأجزاء الثلاثة الأخيرة. وثمة ألحان قليلة جداً من هذا النوع من مسرحيات «الخاتم» يمكن تمييزها جيداً وفى يسر عند الاستماع إليها مثل أغنية «الربيع» التى يغنيها سيجموند فى «فالكيرى»، وفى همهمة ميمى فى أغنية «الطفل الشرير»(***)، وأن الأثر المتخلّف عن سطورها الموسيقية المتشابهة التى تتكرر لمقتضيات الصياغة فحسب يشعرنا بضعفها وتفاهتها إذا ما قورنت بالميلودية ذات التدفق الحر التى تسرى فى ألحان أخرى.

Pop Goes The Weasel (*)

Yankee Doodle (**)

Ein Zullendes Kind (***)

والطريقة الأخرى - هى أكثر صعوبة فى التأليف - أن يأخذ المؤلف جملة من لحن حر، ثم يجرى عليها كل التغييرات الممكنة للتأثير بها كما لو كانت فكرة توحى أحيانًا بالأمل وأحيانًا بالحزن، تارة بالابتهاج وتارة باليأس وهكذا.

وعندما يأخذ المؤلف جملاً موسيقية عدة من هذا النوع وينظمها معًا فى نسيج موسيقى غنى، مستعرضًا عند الاستماع إليه مختلف الإحساسات المتباينة، فهذا هو أعلى مراتب المهارة الفنية، ومن هذا النوع كتب باخ فى قالب «الفوج» وكتب بيتهوفن سيمفونياته. أما المؤلف الموسيقى الذى يسلم الجميع بأنه يقل مرتبة عن هذا النوع من أمثال - أوبير وأوفنباخ ومن أمثال واضعى ألحان القصص الشعرى «البالاد»(*) التى نرددها فى صالوناتنا - فهو الذى يمكنه أن يكتب ألحانًا لا حصر لها من الأغانى المتشابهة، ولكنه لايستطيع أن يكوّن منها ألحانًا مكتوبة بالطريقة السيمفونية.

فإذا أخذنا بهذا وجدنا أن هناك تكرارًا كثيرًا فى مسرحيات «الخاتم» مما لا يتيسر معه تمييزها عن الأوبرات القديمة. والفرق الحقيقى بينهما هو أن التكرار فى الأخيرة قصد بها مجرد عملية آلية لاستكمال الألحان النموذجية، أما فى مسرحية «الخاتم» فإن تكرار اللحن هو استخدام ذكى مشوّق مترتب على تكرار الأحداث الدرامية التى يدل عليها اللحن. ويجب ألا ننسى أيضًا أن إدخال الألحان المكتوبة بالطريقة السيمفوينة، والمكونة من مقاطع متشابهة ذات ثمانى مازورات أو ما يماثلها ، يعد من أعلى مراتب القوالب الموسيقية. وإذا أراد المستمع أن يصفها أو يتأثر بها على أنها هجر أو تخلّ عن الميلودية فإنه سيظهر نفسه بمظهر الجاهل الكبير الذى لا يتعدى علمه ألحان الرقص وألحان البالاد فحسب.!

وإن ما يكتبه مؤلف موسيقى مسرحى عندما يقيّد نفسه بأشكال معينة من التأليف، من اليسير تشبهه بما كان يصح أن ينتجه كارلايل مثلا من أدب، إذا ما اضطر إلى أن يلتزم فى كتابة قصصه التاريخية أنماطًا من الشعر المقفى، فإن ذلك

(*) Ballades

من شأنه أن يحدّ من خصوبته ويقصرها على جملة عابرة، ويضيّع ثلاثة أرباع وقته في ممارسة مهارة عقيمة هى قياس ما يكتب على النموذج الذى أقامه. وقد حدث فى ميدان الأدب أن تحرّر جهابذة هذا الفن منذ وقت بعيد من قيود القوالب المحددة. وليس هناك من يدّعى أن ذوى العواطف الجياشة من هذا الرعيل من كتاب النثر المعاصرين الذى يبدأ«ببانيان» وينتهى «براسكن» يجب وضعهم فى درجة أدنى من كتاب القصائد العاطفية،ابتداء من «هيريك» حتى «أوستين دوبسون».

فى الأدب المسرحى المتخلّف الذى يؤثر فى نفوس ذوى التفكير السقيم ويسلب الشاعر الأصيل أهم ما يزخر به الأسلوب المسرحى من التنوع والقوة والبساطة، لا يزال الشعر الحرّ ينوء بكلكله على الخلق الفنى، مسبغًا هيبة زائفة على بديهيات الأغبياء من الكتاب، سالبًا الشاعر الحق قدرته الطبيعية على التنوع والقوة والبساطة. ومثل هذا يجرى أيضًا فى فن الموسيقى لأنه يمكن كتابتها هى الأخرى ألحانًا منظومة أو أنغامًا منثورة. كل ما هنالك أنه ليس ثمّ – فى هذا الميدان – من يجرؤ على الجدل فى صعوبة الأشكال النثرية وعلى التفاهة النسبية التى تلحق بالموسيقى المنظومة، إذا ما هى قيست بالنثرية، ومع ذلك فإنا نجد فى الموسيقى المسرحية كما فى الأدب المسرحى أن تقاليد النظم تصل إلى نفس النتائج المدمرة. إن الأوبرا كالتراجيديا(*) تُصنع هى الأخرى على طريقة رسوم ورق الحائط. ويبدو أن المسرح قد قُدر له أن يكون آخر معقل تنزوى فيه التماعة الفن الرخيص.

ولسوء الحظ نجد لهذا الخلط بين العناصر الزخرفية والمسرحية فى كل من الأدب والموسيقى أمثلة فيما يقدمه كبار الأعلام فى هذين الفنين. هذا ، ومن اليسير مزج التعبير المسرحى ذى التأثير العميق بالتوافق الزخرفى للشعر عندما يكون الفنان متمتعًا

(*) مسرحية جادة قائمة على المأساة ، شعرية المنحى، منظومة أو منثورة، الغالب عليها أن تكون مستلهمة من الأساطير أو الأخبار الغابرة، وتنهض على جهاد الأبطال مما يثير الرعب أو الشفقة أو الإعجاب أو حركات النفس النبيلة. وتنتهى عادة بموت البطل بعد صراع حاد مع القدر أو المجتمع أو غير ذلك من القوة التى تفرضها الضرورة. (المترجم)

بموهبتى التعبير الدرامى والزخرفى معًا، مدربًا عليهما سويًا. فمثلا نجد أن شكسبير وشللى، ولو أنهما لم يكونا مضطرين إلى كتابة مسرحياتهما بالشعر وفقًا للتقاليد المرعية، إلا أنهما وجدا أن الكتابة الشعرية أيسر وسيلة لكتابة هذه المسرحيات وأقلها جهدًا. ولو أن شكسبير اضطر إلى كتابة مسرحياته نثرًا بحكم العادة، لجاء حواره العادى كله رائعًا روعة المنظر الأول من «كما تهوى»(*)، ولجاءت شوامخ مقطوعاته كلها جميلة جمال «ياله من عمل رائع ذلك الإنسان»(**) ولخلصنا بذلك من كثير من شعره المرسل، الذى يتناول أفكارًا شائعة وإن كان ذا تعبير جذاب خادع، أما «شنشى» (***) فلو أن شيللى لم يتغلب على ما فيها من افتعال باستخدام فن العروض الإليزابيثى لأصبحت إما مسرحية جادة عادية، أو لعجز عن كتابتها أصلا. ومع هذا فإن كلا الشاعرين قد أبدع فى خلق مقطوعات لم تتسق فيها المزايا الزخرفية والدرامية فحسب بل ويبدو أن كل واحدة منهما ترفع من قدر الأخرى إلى درجة لا يمكن أن تتحقق إلا بتوافقهما معًا.

ومثل هذا يحدث فى الموسيقى، فعندما يقوم بين الناس - كما فى حالة موتسارت - فنان موهوب عظيم، وموسيقى مدرّب تدريبًا كبيرًا، إلى جوار أنه لحسن الحظ مؤلف مسرحى يُقرن بموليير، فإن وضع أوبرا شعرية لا يمثل شيئًا عويصًا بالنسبة له إنه يوفر عليه كثيرًا من المتاعب وإجهاد الفكر. وأيًا كان هواه الدرامى فإنه يعبر عنه فى شعر موسيقى خلاب بأيسر مما يفعل المؤلف المسرحى ذو الموهبة الواحدة عندما يريد أن يعبر عن نفسه نثرًا. وعلى ذلك فإن مثل هذا الفنان مثله فى هذا مثل شكسبير وشيللى يخلّف لنا ألحانًا شعرية مثل «من وحى هدوئه» (****) لموتسارت، أو أغنية

(*) As You Like It

(**) What A Piece of Work is Man

(***) Cenci

(****) Dalla Sua Pace

جلوك «ماذا أنا فاعل دون أوريديس»؟(*)، أو أغنية فيبير «ليزن.. ليزا »(**) وكلها فى صورة درامية من أولها إلى آخرها شأنها شأن ألحان «الخاتم» التى لا تعوق اتساقها قيود أو عقبات . ونتيجة لذلك فقد جرى أساتذة الموسيقى على المطالبة بأن تتضمن أية موسيقى مسرحية نفس الصفتين. ولم يكن الطلب معقولا حيث إن النَّظْم المتناسب الأجزاء ليس من الصفات الممتدحة فى الموسيقى المسرحية: ويمكن تشبيه ذلك بالمطالبة. بأن تُصمَم الشوكة مثلاً بحيث يمكن استخدامها غطاء للمائدة أيضًا. لذلك تدل هذه المطالبة على الجهل، لأنه ليس حقيقًا أن المؤلفين الذين ذكرناهم فى هذه الأمثلة الاستثنائية كانوا دائمًا أو غالبًا قادرين على الجمع بين التعبير الدرامى والتأليف الشعرى. فبجانب أغنية «من وحى هدوئه» توجد أغنية «لا تقل لى»(***)، وأغنية «كنزى»(****) وهى التى تبدأ بجزء تعبيرى غاية فى الروعة يؤدى إلى جزء آخر زخرفى يشبه قبحه من الناحية المسرحية والزخرفية القبح الذى تصل إليه الأغانى التى ينشدها «ألبريك» عندما ينزلق فى طين نهر الراين ويغطس. كما يجب ألا تفوتنا المجموعة الكبيرة من أجزاء «الإلقاء الجاف»(*****) التى ليست لها صورة ثابتة ، والتى تفصل الفقرات الأخرى المتقابلة من الموسيقى، وكان يمكن أن ترتفع إلى أهمية درامية وموسيقية لو أنها أدمجت ضمن نسيج موسيقى عن طريق علاج لحنى ما يدخل فى صميم موضوع ما. وأخيراً فإن معظم الخواتم المسرحية والقطع التى كتبها موتسارت للعزف بالكونسير جاءت على نموذج الصونانا كالحركات السيمفونية ، ومن ثم يجب

(*) Que Faro Senza Euridice أغنية أورفيوس عندما يفقد زوجته أوريديس التي ماتت إثر عضة ثعبان.

(**) Leise, Leise

(***) Non Mi Dir

(****) El Mio Tesora

(*****) "Dry Recitative" هو الإلقاء دون مصاحبة من الآلات الموسيقة.

اعتبارها نثرًا موسيقيًا. ويستلزم قالب الصوناتا الادعاءات والتلخيصات التى تخلو منها موسيقى فاجنر. وجملة القول: فإن هناك مجالا كبيراً للكثير من التكرار والاصطناع فى القالب القديم أكثر مما يوجد فى القالب الحديث، وكلما افتقر المؤلف إلى المواهب الموسيقية كلما كان من المؤكد التجاؤه إلى نماذج القرن الثامن عشر ليعتصر منها خلقًا.

القرن التاسع عشر

كانت الموسيقى عندما ولد فاجنر سنة ١٨١٣ قد أصبحت أروع الفنون وأكثرها فتنة. ولقد فتحت أوبرا «دون جيوفانى» لموتسارت أذهان أوربا لسحر الأوركسترا الحديث ولمرونة الموسيقى ووفائها التام بتصوير كل الدقائق التى قد يحتاج إليها المؤلف المسرحى. كما بين بيتهوفن كيف أن قصائد الوجدان - التى تجود بها قرائح أمثاله ممن لم يوهبوا قوة البيان بالكلمات - يمكن أن تصاغ بالموسيقى فى قالب السيمفونيات. ولم يبتدع موتسارت وبيتهوفن هذه الاتجاهات فى فنيهما فحسب، ولكنهما كانا من أوائل من كتبوا مؤلفات أظهرت أن القوى الدرامية والذاتية للصوت هى من الفتنة إلى درجة تستطيع أن تقف معها على قدميها بمعزل عن «الجمل الموسيقية الزخرفية»[٧٤] التى كانت الصفة البارزة فى هذه المؤلفات. وقد ظهرت إمكانيات الموسيقى الحديثة فى المسرح بعد ظهور طريقة اختتام الفصول بأوبرتى «زواج فيجارو» و«دون جيوفانى»، كما أصبح من المؤكد بعد ظهور سيمفونيات بيتهوفن أن من الشعر ما يكون أعمق من أن يعبر عنه بالكلمات ، فيمكن إذن التعبير عنه بالموسيقى، وإن الانفعالات النفسية من أعلى درجات المرح إلى أعمق درجات الأسى يمكنها أن تكوّن السيمفونيات دون حاجة إلى الألحان الراقصة. وكذلك الحال فيما يتعلق بموسيقى «المقدمات»[٧٥] ومقطوعات «الفوجة» التى كتبها باخ، غير أن طريقة باخ لا يجاريه فيها أحد: فقد كانت مؤلفاته نسيجًا عجيبًا جدلت خيوطه الصوتية على نهج الفن الغوطى الرائع بحيث تعجز عن إبداعه كل موهبة بشرية عادية. أما طريقة بيتهوفن الأكثر خشونة فكانت أكثر شيوعًا وعملية. فلم يكن عفوًا أنه لم يخط سطرًا واحدًا طويلاً على نهج الأسلوب الغوطى المتعرج كما كان يفعل باخ ، ولا أن ينسج مثله فى مهارة مجموعة من هذه الألحان فى إطار هارمونى هو البراعة بحيث يؤثر فينا

تأثيراً قوياً، حتى ولو ظلّ المؤلف نفسه غير متأثر، ذلك أن اضطراد سير هذه الهارمونية لا يلبث أن يوسعها شبعًا عن طريق ذلك الانفعال العاطفى الذى ينبع حاراً من إعجابنا الرقيق المشجى (وهو ما يميل النقاد العصريون قليلا إلى نسيانه)، كما ينبع من مشاركتنا العاطفية ما يجعلنا نمتدح المؤلف وننسب إليه ما قد لا يساوره من مقاصد، تماماً مثل ما يتصوّر صبىَ كنزاً من الرقة والحكمة النبيلة فى جمال امرأة. وإلى جانب ذلك كان باخ يصوغ الحوار الفكاهى موسيقى، تمامًا كما كان يصوغ «جمل الإلقاء المنغَم» فى «سيرة المسيح»(*)، فقد كان يرى أنه ثم نوع واحد فقط من الإلقاء المنغّم – ألا وهو : الإلقاء الكامل موسيقًا. وقد احتجز التعبير عن حالاته المرحة لمؤلفاته العادية ذات الأجزاء المتتالية(**) التى كان يمكن أن يكسوها بأسلوبه الكونترابنطى البديع وفنه الغوطى النموذجى، والذى تعمّه الزخارف ويشعّ منه المرح بما يقتضيه سير اللحن وحركته. ولم يتجه بيتهوفن قط إلى أى مثل أعلى فى الجمال بل كان يبحث فقط عن التعبير عن مشاعره. فقد كانت الفكاهة بالنسبة إليه فكاهة فحسب، فإن هى بدت مضحكة فى الموسيقى فقد كان ذلك يرضيه. وإلى أن انتهى عهد التقليد القديم فى الحكم على الموسيقى بتوازنها الزخرفى، كان الموسيقيون لا يستسيغون سيمفونياته ولا يدركون مدى ترابطها ويجهرون ببعدها عن السلامة واللياقة. وبالنسبة لأولئك الذين كانوا لايتطلعون إلى نماذج صوتية حديثة بديعة ولكنهم كانوا يتطلعون إلى التعبير عن مزاجهم العاطفى عن طريق الموسيقى ، فإنه يبدو لهم وكأنه قد اكتشف رويا، لأنه لما كان فريداً فى غايته – التى هى التعبير عن مزاجه العاطفى – فقد تنبأ فى شجاعة وصراحة ثورية بسائر الأمزجة العاطفية للأجيال الصاعدة من القرن التاسع عشر.

ووقع مالا مفرّ من حدوثه. ففى القرن التاسع عشر لم يعد من الضرورى أن تولد مبتكراً للنماذج الصوتية لكى تصبح مؤلفًا موسيقيا، إذ أصبح على المرء أن يكون مؤلفًا دراميًا أو شاعراً شديد التأثر والحساسية بالقوى الدرامية والوصفية للصوت.

(*) Passion

(**) إشارة إلي «المتتاليات» Suites التي كتبها باخ.



جوتراونا (١٨٧٦) غروب الآلهة (ص ١٨٩)

وقد ظهر جيل من الموسيقيين الأدباء والمسرحيين، وكان لميير بير فى أول هذا الجيل أثر بالغ، وإن وصفه الصريح الهازل فى أوبرا «روبير الشيطان» التى تقوم على قصة بلزاك القصيرة المسماة «جامبارا»، والخطأ الذى يثير الدهشة الذى وقع فيه «جوته» حين توهم أنه كان بإمكانه أن يؤلف الموسيقى «لفاوست»، كل هذا يبين لنا كيف سحرت الموسيقى الدرامية الجديدة الفنانين تمامًا عن أنفسهم وهزّت رجاحتهم المرموقة فى الحكم.

وقال الناس - ولا يزال الشيوخ منهم يردّدون ذلك القول فى باريس - بأن ميير بير هو خليفة بيتهوفن: فرغم أنه أقل كمالا من موتسارت إلا أنه كان أكبر منه عبقرية، وأهم شىء أنه كان مبتكرًا جريئًا، ولقد تحمس فاجنر نفسه كل التحمس عند سماعه الثنائى الذى وضعه للفصل الرابع من أوبرا «الهوجونوت».

ومع ذلك فإن هذا الابتكار وذلك العمق قد نتجا عن موهبة محدودة جدًا فى صياغة الجمل الخلابة واستغلال بعض الإيقاعات والتغييرات الغريبة المسترعية للانتباه، إلى جانب ابتكار فى التوزيع الأوركسترالى إما بصورة إيحائية أوْ بصورة غير مألوفة. فمن الناحية الزخرفية كان هذا فى الموسيقى يحكى ظاهرة مدرسة «الباروك»(٧٦) فى العمارة: أى ذلك النضال المستميت لبعث الحياة فيما هو آخذ فى الاضمحلال عن طريق المستحدثات الطريفة والتجديدات الميكانيكية. فميير بير لم يكن مؤلفًا سيمفونيًا، إذ لم يكن يستطيع الكتابة «بأسلوب اشتقاق الألحان بعضها من بعض» إدخال هذا الأسلوب على جمله الخلابة، ومن ثم كان يشدّها إلى «إطار الكلمات المنظومة»(٧٧) وفق الأسلوب القديم.

وبما أنه لم يكن كذلك مؤلفًا «للموسيقى البحتة» فقلما كان يخرج بإطار أوزانه الإيقاعية عن حدود إيقاع ألحان رقصات «الكادريىْ»(٧٨) التى كانت فى مجموعها إما تمضى دون أن يميزها أحد، وإما كان يصير تمييزها وملاحظتها عن طريق ما تحمله من فظاظة تدين بتفرّدها وغرابتها؛ على نمط أسلوب زخرف «الركوكو»(٧٩) إلى تجرّدها من الحساسيّة. فهو على الرغم من أنه لم يكن ليستطيع أن يؤلف مسرحية

موسيقية مكتملة أو أوبرا جذابة، إلا أنه مع ذلك كانت له طاقة بل عاطفة درامية صادقة، فتراه في بعض الأحيان وقد ارتفعت أسهمه بطريقة ما قادت معاصريه إلى أن يفرطوا في تقديره إلى حد جعل فاجنر يقود حملة نقد طويلة ضد الادعاء بتفوقه ، في وقت كان خيال معاصريه يضطرم من تأثير التجديدات التي دخلت على الموسيقى المسرحية. وفي الستينيات من القرن التاسع عشر لم يكن مفر من أن يعزى هذا إلى الغيرة المهنية من جانب منافس موتور ، أما الآن فلا يستطيع الشبان أن يفهموا كيف كان يمكن لإنسان ما أن يحمل تأثير «ميير بير» على محمل الجد. وإن القلّة التي تذكر الشهرة التي بناها على تأليفه «الهيوجونوت» و«النبي» والتي تدرك الآن أن الطريق الذي شقه لم يعد طريقًا عامًا مطروقًا حتى بالنسبة له، لتعلم أن هجوم فاجنر كان أمرًا لا مفر منه، كما أنه لم يكن هجومًا شخصيًا.

كان فاجنر هو الموسيقى الأديب دون منازع. فلم يكن في وسعه أن يقيم «بناء لحنيًا زخرفيًا» مستقلا عن الموضوع الدرامي أو الشعري كما كان يفعل موتسارت وبيتهوفن. وإذا كان هذا النوع من المهارة غير ضروري لما يرمي إليه نجده لم ينمّه . وإذا ما وازنا بين فاجنر ومندلسون لوجدنا أولهما يتمتع بموهبة درامية فريدة، وهذا هو عين ما نحصل عليه فيما لو وازنا بين شكسبير وبين تنيسون، ومن ناحية أخرى فلم يكن بحاجة إلى الالتجاء إلى كتاب الدرجة الثالثة من المأجورين والمبتذلين للحصول على «النصوص المسرحية» لموسيقاه: فلقد كان يؤلف أشعاره الدرامية موفرًا بذلك التماسك المسرحي للأوبرا، وجاعلا السيمفونية تفصح بالكلام أيضًا فضلا عن لغة الموسيقى.

إن سيمفونيات بيتهوفن – فيما عدا الجزء الغنائي من السيمفونية التاسعة – تعبر عن إحساس جميل لا عن فكر: فهي تضم أمزجة عاطفية لا أفكارًا. أما فاجنر فقد وفر لنفسه الفكر وخلق المسرحية الموسيقية. وإن أروع أوبرات موتسارت – وهي الناي السحري – التي تعدّ بمثابة «الخاتم» في أوبراته، إذا أردنا التشبيه، والتي قد تبدو لغير المدرّب وكأنها – في تفاهة النص – هي وذهب الراين سواء بسواء، لتثبت لنا بجلاء أن واضع نصوصها كان أقل بكثير في موهبته من موتسارت كما أن النصوص

المسرحية لأوبرا دون جيوفانى فظة وتافهة: وقد يكون إشراقها عن طريق موسيقى موتسارت قد بلغ حد الإعجاب، ولكن ليس ثمة مخلوق يجرؤ على أن يدعى أن مثل هذا الإشراق مهما كانت درجة إغرائه يمكن أن يكون مرضيًا كالتصوير الموسيقى(*) أو كمسرحية موسيقية يكون فيها الموسيقى والشاعر على قدم المساواة. وهنا نلتقى بالسر البسيط لتفوّق فاجنر كمؤلف للمسرحية الموسيقية. فقد كان يقرض الشعر كما كان يؤلف الموسيقى «لتمثيليات المهرجان المسرحى» كما كان يسميها.

لقد دفع فاجنر خلال حياته إلى حد ما ثمن الاشتغال بفنين بدلا من فن واحد. فقد بلغ موسارت مرتبة السيطرة على تجارته كموسيقى عندما بلغ العشرين لأنه سخر نفسه لخدمة هذه الحرفة وحدها دون غيرها. أما فاجنر فكان لا يزال بعيداً عن أن يبلغ مرتبة مساوية فى السيطرة على فنه عندما بلغ الخامسة والستين : والحق أنه هو نفسه قد روى لنا أنه إلى أن تجاوز السن التى مات عندها موتسارت لم يكن قد بدأ بعد فى التأليف ممتلكًا التلقائية التامة فى التعبير الموسيقى التى لا يمكن امتلاكها إلا بالتحرر الكامل من كل المشاغل وكل المشاكل الفنية. ولكن عندما حان ذلك الوقت لم يكن فاجنر موسيقياً مكتملاً فحسب كموتسارت بل شاعراً مسرحياً وكاتبًا للمقالات النقدية والفلسفية باسطًا بذلك نفوذه القوى على عصره. أما علامة اكتماله فكانت قدرته فى النهاية على التلاعب بفنه، وذلك بأن أضاف إلى أعماله فى ميدان الدراما العاطفية ذات الشهرة الفائقة فعلاً فن الملهاة «الكوميديا»(**) الخفيف على القلوب الذى يعد أساتذته العظام مثل موليير وموتسارت أشد ندرة من مؤلفى التراجيديا والدراما العاطفية. فى تلك الفترة بعينها ألف الفصلين الأوليين من «سيجفريد» ثم «أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج» التى كانت باعتراف الجميع عملاً كوميدياً، بل بستانًا من الميلوديات الموتسارتية يصعب التصديق بأنه من نتاج الصنّاع المكافح خالق «تانهويزر».

(*) Tone Poetry

(**) تمثيلية منظومة أو منثورة تهدف إلي التسلية والجذب من طريق تضارب الموقف وتناقض الأشخاص أو من طريق السخرية بنقائض البشرية. (المترجم)

ولم يحدث قط أن تمكن شخص من تعلم عمل عن طريق القيام بعمل آخر، مهما كان العملان وثيقى الارتباط ببعضهما، لهذا ظل فاجنر لا يؤلف موسيقى مستقلة عن أشعاره. إن افتتاحية «أساطين الشعراء المغنين» هى افتتاحية بهيجة عندما تعرف ما يدور حولها من معان، أما الذين يعرفونها كمقطوعة تعزف فى الحفلات الموسيقية دون أدنى مفتاح يفتح مغاليقها، أولئك الذين يحكمون على أسلوبها الكونترابنطى المتهور بمقاييس باخ وافتتاحية «الناى السحرى» لموتسارت، فهم وحدهم هم الذين يستطيعون أن يدركوا كيف كانت تبدو فظيعة بالنسبة لموسيقى المدرسة القديمة. وعندما استمعت إليها للمرة الأولى - وكان وقتئذ أسلوب سير الخطوط البوليفونية الواضح من قداس باخ من مقام «سى» «الصغير» ما زال عالقًا بذاكرتى - ظننت أن أجزاءها قد تفككت بعضها عن بعض ، وأن أحد أعضاء الأوركسترا كان متخلفًا فى الأداء بنصف مازورة عن بقية زملائه . ربما كان الأمر كذلك، غير أنى الآن وقد ألفت هذا الأسلوب كما ألفت هارمونية فاجنر، أصبحت قادراً على تبين ما يحدثه استماع مقطوعات مثلها من أثر فى المعجبين بباخ عندما تعزف بدقة كاملة.

* * *

موسيقى المستقبل

كان النجاح الذى حققه فاجنر ساحقًا حتى بدا لتلاميذه المبهورين أن عهد ما أسماه بالموسيقى «البحتة» مضى، وأن مستقبل الموسيقى قد قُدر له أن يصبح «فاجنريا» يحتفل بافتتاحه فى بايرويت. غير أن هذه هى الحال مع العباقرة الكبار دائمًا: إنهم يجعلوننا نقع فريسة لمثل هذه الأوهام. والواقع أن فاجنر لم يبدأ حركة ما ولكنه أتمها، فقد كان قمة المدرسة المسرحية فى الموسيقى فى القرن التاسع عشر، كما كان موتسارت قمة مدرسة القرن الثامن عشر على حد قول «جونو»(*). وقد نال كل الذين حاولوا السير وراء فاجنر معتنقين تقاليد بايرويت نفس المصير الذى لاقاه أولئك الذين أرادوا اقتفاء أثر موتسارت وطواهم النسيان منذ مائة عام. وعوضًا عما كان منتظرًا من انقضاء عهد الموسيقى البحتة نجد خلفاء فاجنر فى أوربا هم: برامز وإلجار وريتشارد شتراوس. وقد قامت شهرة «برامز» على مؤلفاته فى الموسيقى البحتة وحدها، أما مؤلفاته من طراز موسيقاه للقداس الألمانى لصلاة الجنازة «ريكويم»(٨٠) فإن ما يحببها إلينا هو أنها من الناحية الموسيقية تعد عملاً بالغ الطرافة والإمتاع، على حين أننا لو أخذناها مأخذ الجد لبدت لنا شديدة الكآبة جامدة كل الجمود. أما إلجار فقد اقتفى أثر بيتهوفن وشومان ، وهو لا يدين بشىء أساسى لفاجنر ، وقد ضمن لاسمه الخلود بسيمفونياته و«تنويعاته» على اللحن الغامض»، وهى موسيقى بحتة كأية موسيقى حديثة، ومع أن «شتراوس» قد كتب للمسرح الموسيقى أعمالا حفظت لهذا المسرح المستوى الذى رفعه إليه فاجنر، فإن منحاه الجديد كان نوعًا من الدراما الموسيقية

Gounod (*)

والملحمة الكوميدية والسيرة الروحية الذاتية الذى استبعد منه خشبة المسرح والمغنين وكل العناصر المسرحية التى عرفت فى بايرويت فيما عدا الأوركسترا، وأصبح العمل متأثرًا بموسيقى الآلات فقط ، وحتى التجديد الأخير الذى أتى به بيتهوفن بإدخال إنشاد الجماعة قد نحى جانبًا. وحدث الشيء نفسه عندما استعار «الجار» من مسرحية هنرى الرابع لشكسبير موضوعها وشخصياتها الرئيسية «فولستاف» ، وقد جعل الفرقة الموسيقية تؤدى ذلك بنجاح بارع. وما كان لأحد أن يتصور نتيجة مجرّد المحاولة لإحالة المسرحية إلى أوبرا(*).

ولم يكن المؤلفون الروس الذين تبعت شهرتهم شهرة فاجنر «فاجنريين» إطلاقًا: فقد بدأوا من المدرسة الرومانتيكية، من فيبر وميير بير ومن برليوز وليست، وكان معظم ما ابتكروه لا يدلّ على أن فاجنر قد ظهر إطلاقًا إلا كواحد من المروجين لفنهم، وفى هذا استخفاف بفاجنر يشبه استخفاف شوبان ببيتهوفن، كما كان هناك ميل إلى الهروب من تأثير فاجنر حتى فى الأصول الفنية، وكان هذا الميل شائعًا بين المؤلفين الذين عاصروا فى فجر حياتهم الجزء الأخير من حياته. وكان المؤلفون الأحدث سنًا من الجار والأكبر من باكس وأيرلاند فى انجلترا، والذين من أبرزهم جرانفيل لنتوك وراتلاند بوتون كانوا فاجنريين إلى أقصى حد فى صباهم ، وقد بدأوا يحاكون أسلوب البطولة فى أوبرا «تريستان» وأوبرا «غروب الآلهة»، بيد أنهم ما كادوا يكتشفون مواهبهم الشخصية حتى زالت نزعتهم «الفاجنرية». أما الموسيقيون الأصغر سنًا فكانوا لا يبدأون بفاجنر ولا حتى بشتراوس : بل كانوا يتجهون عادة إلى ابتكار الغرائب فى الموسيقى البحتة إلى أن يستقروا على لون جدى خاص بهم. إن كل ما يمكن أن يقال عن التقاليد الفاجنرية هو أنها فى النهاية قضت على التضارب بين الإطار الموسيقى الزخرفى والموسيقى المسرحية التى أربكت «ميير بير» وفرضت على شخصيات البطولة بمسرحيات «هيندل» و«موتسارت» التكرار السخيف . وحتى فى الموسيقى البحتة نجد

(*) أى أنه كعمل موسيقى ، يعتبر عملاً كاملاً ، وكل محاولة لتحويله إلى أوبرا كانت خليقة أن تضر به.

أن الصوناتا فيما بعد فاجنر أصبحت أقل رتابة وبلادة، حتى باتت الحقيقة القائلة بأن الصوناتا لا يزال جوهرها باقيًا لا تساوى الجهد فى تأكيدها.

وقد كتبت فى الطبعة الأولى لهذا الكتاب قبل ظهور أى تطور من هذه التطورات، أنه ليس ثمة أمل فى المحاولات القائمة للتفوق على فاجنر فى الدراما الموسيقية إلا الأمل نفسه الذى عقد على المحاولات القديمة لجعل «هيندل» نقطة البدء فى مدرسة كبيرة للأوراتوريو. وقد تبدت الآن للعيان صحة هذا القول حتى إن قرائى من الجيل الصاعد قد يعجبون لاحتفالى بتأكيد هذا الأمر. ولكن مالم يسبر الروّاد الأوائل من الباحثين أغوار موسيقى أمس الأول فإننا خليقون أن نفقد معالم تطور الموسيقى بوجه عام.

* * *

مسرح بايرويت

عندما تم إنشاء دار بايرويت للمهرجانات المسرحية وافتتحت فى عام ١٨٧٦ بالعرض الأول لمسرحيات «الخاتم» لم يجد المجتمع الأوربى بداً من الاعتراف بنجاح فاجنر. وقد حضر الحفل عدد كبير من أفراد الأسرة الملكية من الكارهين لموسيقاه والذين يمجونها ، وجلسوا طوال الحفل فى مقصورات أعدت خصيصاً للأمراء، وبعد العرض هنأوه جميعاً على هذه الوثبة القوية التى مكنته - بالرغم من كل ما صادفه فى طريقه من عقبات كأداء - من أن يحقق مشروعاً تجاريا موفقاً بعد أن ظل ردحاً من الزمن شيئاً خيالياً عسير التنفيذ، وذلك بعد أن عضده الجمهور فدفع له كل مشاهد جنيها. وهنا يجدر بنا أن ندرك أن هذه التهانى التى تلقاها فاجنر من المشجعين والمعجبين لم تفعل أكثر من فتح عينيه على حقيقة مهمة، وهى أن تجربة مسرح بايرويت قد باءت بالفشل بوصفها محاولة لتجنب الظروف الاجتماعية والتجارية التى تحيط بالمشروعات المسرحية . وقد سجل فاجنر بنفسه فضل مشروعه وخروجه على عكس ما أراده له، وقد كادت نفسه تقطر مرارة لولا روح الدعابة التى عالج بها الأمر. وقد أدت الاحتياطات التى اتخذت لمنع الجمهور الأخرق من الدخول إلى المسرح، ووضع التذاكر فى أيدى جماعات صغيرة من تلامذة فاجنر المتحمسين له والوافدين من كل أرجاء أوربا، إلى نتيجة عكسية، فقد تدخل المحتكرون الجشعون فى مضاربات على أثمان هذه التذاكر وباعوها إلى طبقة من السائحين الخاملين جوابى الآفاق بينما كان من الواجب أن تغلق دونهم أبواب المسرح. وكان من المفروض أن يجمع الدخل لفاجنر عن طريق إسهام المخلصين، بيد أن هذا المال قد استجدته له سيدات ماهرات فى تصيد التبرعات من أناس لابد أن يكونوا قد امتلأوا بظنون غريبة وسوء فهم شديد لنوايا الموسيقار، ومن بين هؤلاء خديوى مصر وسلطان تركيا!

ومنـذ ذلك الحين لم تعـد دار المهرجانات المسرحيـة فى حاجـة إلى تبرعـات أو اشتراكات ، فقد أصبحت الدار قادرة على أن تشقّ طريقها وحدها، بل إنها أخذت تقف على قدم المساواة من الناحية المادية مع أى مسرح آخر، كما أصبحت الصفة الوحيدة التى تشترط فيمن يسمح له بدخول المسرح هو أن يكون معه المال. وعلى حين كان يدفع الزائر من سكان لندن عشرين جنيهًا فى الحفل الواحد كان المواطن من أهل بايرويت يدفع جنيهًا واحدًا فقط. على كلتا الحالتين فإن «جماهير الشعب» التى من أجلها طرد فاجنر من بلاده عام ١٨٤٩ ، قد أبعدت تمامًا عن المسرح، ومن ثم وجب أن تعدَ دار بايرويت للمهرجانات المسرحية دون أدنى تردد أقل فاجنرية من «هامبتون كورت بالاس»(*) ، وقد كان فاجنر يدرك هذه الحقيقة أكثر من أى إنسان آخر. وليس ما هو أكثر مجافاة للحق من القول بأن مسرح بايرويت قد نجا من الآثار الضارة لحضارتنا الحديثة، أو أن مصيره فى هذا الصدد قد كان أفضل من مصير الأوبرا الكبيرة فى لندن وباريس.

ومهما يكن من شيء ففى خضم هذه الظروف خطا مسرح بايرويت خطوة جديدة مع تلك المؤسسة الألمانية الممتازة «المسرح الصيفى» ، فهو لم يكن مشيدًا على طراز الأوبرا القديمة، بحيث يبدو المشاهدون فى أروع منظر فى عين مدير المسرح السعيد بهم، بل لقد وضع تصميمه بطريقة تمكن المشاهدين من رؤية خشبة المسرح فى يسر دون أى عائق، وأن تنساب الموسيقى إلى آذانهم مباشرة. وكان الهدف الدرامى يؤدى فى جدية ودقة بالغة، إذ كان هو الغاية المنشودة والغرض الوحيد من الأداء والتمثيل ، كما دلت الإدارة على أنها حريصة على الاحتفاظ بالشهرة الجديرة بفاجنر. ولم يعد السائح الجوّال فى أوربا يزاحم تلميذ فاجنر المضطرمة روحه بفن أستاذه، وأصبح المختلفون إلى المسرح يبدون التفانى فى حب فاجنر والولاء له بالقدر الذى كان فاجنر نفسه يريده ويهواه. ونأى عن المسرح هؤلاء السادة الذين ينتمون إلى الطبقة

(*) Hampton court palace مسرح صغير بهامبتون كورت فى ضاحية وندسور بلندن كان فى وقت قاصرًا على الأمراء من العائلة المالكة الإنجليزية والنبلاء. (المترجم)

الأرستقراطية المتعالية الضجرة والمغرمة باستعراض الأزياء فاحتفوا مع عشاق الرياضة قاصدين أماكن أخرى لقضاء عطلتهم . وهكذا أصبح جو المسرح ملائماً لهذا العمل الفنى. وإن كان بيناً أن ثمة رغبة متزايدة لإقامة مسارح صيفية من الدرجة الأولى. وليس ثمة ما يعوق إجراء مثل هذه التجربة فى إنجلترا، وإذا كان حماسنا لهيندل قد دفعنا لأن نؤيد مهرجاناته ونتحملها على الرغم من أنها مملة وغبية وتدعو إلى السخرية بل ومعادية لهيندل، كما أننا تحملنا تلك المهرجانات السنوية التى تقام فى الريف، أقول إذا كان حماسنا كبيراً لمهرجانات هيندل فليس من المحتمل كثيراً أن يفشل مهرجان لفاجنر . ولنفرض على سبيل المثال أن مسرحاً لفاجنر أقيم فى هامبتون كورت أو رتشموند هيل (*) إن لم نقل فى ساحة مارجيت(**) لنقضى فيه أمسية صيفية على النمط نفسه الذى يسير عليه مسرح بايرويت ، ونصرف الوقت ما بين الفصول فى الحدائق، أو على شاطئ النهر قبل الغروب، فهل من يؤكد جاداً أننا سنعانى من قلة عدد زوار مثل هذا المسرح؟ ولو أنفق جزء ضئيل مما يبعثر من أموال على النصب الخشبية الكبرى وعلى إقامة شوامخ الأبنية على نمط «برج إيفل» وعلى القاعات الكئيبة على شاطئ البحر، وهى جميعًا سواء فى ارتباطها بمواسم سنوية قصيرة على غرار بايرويت، أقول لو أنفق هذا المال فى هذا المجال فإن ما يجنى منها من أرباح سوف يكون أكثر تأكيداً ، وفائدتها الاجتماعية تكون أعظم بمراحل. وإذا لم تأخذ الحماسة التى يبديها الإنجليز نحو مسرح بايرويت شكل المطالبة الملحة لإقامة دار للمهرجانات المسرحية بإنجلترا فلا يجوز اعتبارها إلا مجرد هوس الحج إلى بايرويت فحسب.

هذا إلى أن المسرحيات الأولى التى مثلت على مسرح بايرويت كانت أبعد ما تكون عن الإمتاع، فقد كان الغناء متوسطًا أحيانًا، وكان أحيانًا أخرى منفراً كريهًا، ولم يزد بعض المغنين عن أن يكونوا براميل متحركة من البيرة حتى خيم عليهم الكسل

(*) Richmond Hill

(**) Margate Pire

وملأهم الغرور ففقدوا ضبط النفس ولم يلتزموا ذلك التدريب البدنى الذى يقوم به ببساطة البهلوان والجوكى والملاكم. أما ملابس الممثلات فكانت غير مقبولة، تعبر عن التزمت . حقًا إنه بعد مضى سنوات لم تعد «كوندى» (*) ترتدى ملابس الرقص فى العصر الفيكتورى، الملابس ذات الطيات والثنيات، وكانت «فرايا» تظهر مرتدية لباسًا عصريًا تحليه الزهور على شكل طريف يشبه لوحة «الربيع» المشهورة للفنان الإيطالى بوتشيتللى، غير أن «برونهيلده» وهى تتسلق الجبال وقد أخفت ساقها بعناية «جونلة» بيضاء طويلة مكسوة بالدرع كانت لا تزال تبدو أقرب شبهًا بالسيدة «ليوهنتر» فى دور «منيرفا» وكان من المحال أن ينخدع المشاهد وهو يراها على تلك الحال. أما الشخصية التى افترض فيها أن تعبر عن المثل الأعلى لجمال المرأة فقد أعادت إلى ذاكرة الإنجليز صورة ساقيات الحانات فى السبعينيات من القرن التاسع عشر حيث كان الولع بالشعر الذهبى شائعًا إلى درجة تقرب من الهوس.

وإلى جانب ذلك فيما كانت إرشادات فاجنر المسرحية فى بعض الأحيان تُغفل بغباء مشابه لما يجرى فى دور الأوبرا القديمة، سرت تقاليد فاجنر العتيقة المتأنقة «كالإلقاء المسرحى الشبيه بالأسلوب الخطابى والإخراج الذى يعتمد على رسم المناظر التاريخية وما كان يدور على المسرح من حركات وإيماءات بارزة، حتى لقد كانت أهم اللحظات المسرحية تجرى على نمط «اللوحات الحية»(**) التى يقف فيها الشخوص المسرحية ساكنين وكأنهم النماذج التى يستوحى منها المصورون ، بدلاً من لحظات حافلة بالحركة والتمثيل مما يبعث الحياة على المسرح.

ولست فى حاجة لأن أضيف فى هذا المقام بأن قوى الرقابة الخارقة للعادة التى كان ينسبها زوار المسرح السذج إلى أرملة فاجنر ثم إلى ابنه فيما بعد لم يكن لها أساس . فإن القائمات والقائمين بأدوار البطولة من النساء والرجال على السواء كان من الصعب قيادتهم فى مسرح بايرويت كما هى الحال فى أى مكان آخر.

(*) إحدى الشخصيات الرئيسية فى أوبرا بارسيفال Rundry

(**) Tableaux Vivants.



هاجن (١٨٩٩) غروب الآلهة (ص ١٩٠)

وكثيراً ما كانت تحدث تغيرات فى توزيع الأدوار طبقًا للأهواء والنزوات، ولم تكن تدريبات إعداد المسرح كافية، وكان المشاهدون يرغمون على الاستماع إلى مغنين ومغنيات متقدمين فى السن يقومون بأدوار الشخصيات البارزة مثل برونهيلده أو سيجفريد على حين كان هؤلاء المشاهدون يرغبون فى الاستمتاع بدور سيجفريد وقد أداه شاب فى الخامسة والعشرين من العمر، كما يحدث فى أية دار معروفة للأوبرا، لا رجل تجاوز الخمسين. وحتى قادة الفرق الأوبرالية[٨١] أنفسهم فإنهم قد يدخلون تغييرات مماثلة تقلب أوضاع النظام من وقت لآخر. ومن جهة أخرى كانت الثقة تملأ نفوس رودا بايرويت من جهة الإعداد المحكم للأوبرا الأساسية فى برنامج الموسم، والحذلقة الفنية الملحة، والإيمان الصادق بأن العمل المنوط ذو أهمية بالغة توجب إتقانه مهما بلغت التكاليف، مما جعل عروض بايرويت تستحق ما نالته من سمعة، فقد ارتقت هذه العروض بمستوى الفن الأوبرالى فى أنحاء العالم حتى فى أحط الدور ذوقًا أو أبعدها عن الجدية.

* * *

بايرويت بإنجلتره

فى عام ١٨٩٨ أسهبت عمداً وعن قصد فى الحديث عن نقائص مسرح بايرويت وعيوبه، لأوضح أنه ليس ثمة سبب واحد يحول دون عرضه مسرحيات جيدة أو تفوق فى جودتها مسرحيات «الخاتم» فى إنجلترا، وأنه لا أرملة فاجنر ولا ولده يجرؤان على الزعم بأنهما قادرين على إعداد هذه المسرحيات بتفوق يعجز عن تحقيقه أى فنان آخر يحس فى نفسه بالدافع إلى تفسيرها وإظهار جوهرها. كما أعتقد أن أحداً الآن لن يستطيع أن يعرف آراء فاجنر الشخصية فى هؤلاء الفنانين الذين أرسوا تقاليد مسرح بايرويت، ومن الواضح أنه كان فى مركز لا يسمح له بتوجيه النقد إليهم. فمثلاً لو أن «روبينى»(*) عاش إلى أيامنا ليغنى ويخلق دور «سيجموند» لما استطاع فاجنر أن يكتب عنه تلك الأوصاف الحية الطريفة التى كتبها فى باريس عن المغنى «أوتافيو»(**). كان فاجنر فى عام ١٨٧١ مديناً بالكثير لأبطاله وبطلاته من المغنين، وكان بالطبع حريصاً على ألا يقول ما من شأنه أن يزعزع نجاحهم، كما أنه ليس فى الإمكان أن نجد سبباً يحفزنا إلى الاعتقاد بأن ثمة واحداً من بين هؤلاء الفنانين جميعاً قد استطاع أن يوفق فى دوره التوفيق الذى يرضى فاجنر كما فعل شنور(***) فى دور تريستان أو شرويدر ديفرينت(****) فى دور فيدليو. وكان من المحتمل كثيراً أن يبزغ نجوم آخرون يحتلون

(*) Rubini.

(**) المقصود بالإشارة تلك الأوصاف التى قالها فاجنر عند ما كان بباريس عن المغنى أوتافيو Ottavio الذى أسند إليه أداء دور «تانهويزر» عند إخراجها الأول بباريس.

(***) Schnorr.

(****) Wilhelmine Schroder Devrient.

مغنية سوبرانو شهيرة كانت تتمتع إلى جوار صوتها بمقدرة درامية فائقة.

مكانة شنور وشرويدر فى إنجلترا . وفى الوقت الحاضر يبدو غريبًا فى أن أجد ثمة حاجة لأن أقول للناس هذا القول كله: فمنذ ذلك الحين استطاع المغنون البريطانيون والأمريكيون أن يحتلوا مكان الممثلين المحنكين فى بايرويت وأن يصلوا بهذا الفن إلى مستويات أفضل.

المغنون الفاجنريون

ليس هناك ما يحول بين شعب ما وبين إخراج جيل من المغنين لألحان فاجنر. وإذا استثنينا هيندل لم نجد مؤلفًا كتب موسيقى معدة لخلق أبطال فى الغناء مثل فاجنر. وعلى الرغم من أن المغنين الألمان كانوا فى عهد فاجنر يغنون فى أسلوب ممجوج، فإنه مما يدهش حقًّا أنهم أصابوا نجاحًا حاسما فى أداء مقطوعاته الرئيسية. وسر فاجنر فى هذا هو بعينه سر هيندل، فبدلا من أن يسير على طريقة فردى وجونو فيخصص مقطوعاته الغنائية لصراخ «السوبرانو» وثغاء «التينور» وهدير «الباريتون» إلى حد يكاد يجاوز مناطقهم الصوتية بخمس درجات، وللكونترالتو بإجهاد الصدر فوق مدى أصواتهن على طريقة مغنيات «قاعات الاستعراضات الموسيقية الخفيفة»، فإنه كان يستخدم مدى الصوت الإنسانى كله طالبًا من الجميع نطاق سلمين كاملين. ويقع أهم ما فى مؤلفه فى المنطقة المتوسطة للصوت مما يسهل التدريب عليه كله، فيأتى جزء منه ليحل محل الجزء الآخر بطريقة سليمة ومستمرة. وقلما كان يستخدم الأنغام العالية، كما كان بارعًا منصفًا فى موسيقى الآلات المصاحبة. وحتى عندما يبدو المغنى وكأنه مسيطر على جلبة الأوركسترا برمته فإن نظرة إلى الكراسة الموسيقية توضح لنا كيف أنه يسمع فى يسر لا لقوة صوته ولكن لأن فاجنر مكن له من ذلك. أما الأسلوب الإيطالى القديم الخامل من حيث المصاحبة الأوركسترالية، وهو ما نجده فى لحن «الأم الثكلى»(*) لروسينى أو فى أوبرا «تروفاتورى» لفردى، حيث تعزف الآلات الوترية موسيقى صاخبة على حين تدوى آلات النفخ فى شدة وذلك فى مصاحبة لحن واحد من المغنى، فإنه لسبب أو لآخر لا يبدو معتمًا شديد العتمة عند الأداء كما يبدو وهو مكتوب على الورق، غير أن فاجنر

Stabat Mater. (*)

لم يلتزم هذا الأسلوب قط، وحتى حين يكون الأوركسترا بين المغنين والمستمعين مباشرة فى مسرح الأوبرا العادى، فإن توزيع فاجنر للآلات المصاحبة يبدو أيضًا شفافًا بالنسبة لصوت الغناء البشرى.

وهكذا نجد أن مسرح فاجنر ومهرجاناته - من جميع الوجوه - أقرب إلى الواقع من الصور القديمة المصطنعة للموسيقى الدرامية. إن عرضًا لائقًا لمسرحيات «الخاتم» لا يتطلب منا فوق ما نبذله من جهد فى تشييد خط للسكة الحديدية، أعنى أنه لا يستلزم غير العمل المتصل والمهارة المهنية الفائقة فحسب. وهو لا يشبه الأوبرات القديمة والأوراتوريو فى احتياجها إلى مواهب صوتية خارقة للعادة لا يتمتع بها غير القلة من الناس منتثرة هنا وهناك فى أنحاء أوروبا. بل إنه لفى وسع المغنين والمغنيات الذين لا يستطيعون أداء القفزات الصوتية البهلوانية[٨٢] التى تنتظمها أوبرا «سميراميدى» لروسينى مثل أدوار سميراميس وأشور وأرساكيس، بوسع هؤلاء أداء أدوار برونهيلدة وفوتان وإردا دون زلل. وفى مقدور كل إنجليزى أن يدرك هذا إذاما أنعم الفكر برهة فيما يقوم من فارق بين طقوس الصلاة بالكتدرائية، وألحان أية أوبرا إيطالية تعزف فى مسرح كوفنت جاردن. ومع ما فى التراتيل من جهد يفوق ما فى الأوبرا فإن فى وسع المغنين الموهوبين النازحين من الأقاليم أداءها متى توفر لهم المران الفنى والتفانى فى الأداء.

وكذلك كانت الحال فى الأوبرا، فلقد رأيت جنودًا وحمالين بلا ثقافة أو تدريب فنى أسندت إليهم أدوار تينور رئيسى خروجًا على المألوف، وذلك خلال الفترة الطويلة المنصرفة بين ماريو[*] وجان ده رزك[**]، كما أن اثنين ممن بلغا القمة بين المغنين ذوى الكفاية المسرحية الخارقة فى القرن العشرين وهما: شاليابين[***] وفلاديمير روزنج[****]

(*) Mario.

(**) Jean de Reszke.

(***) Chaliapin.

(****) Vladimir Rosing.

كان كل منهما بعيداً كل البعد عن الشروط الاصطناعية التى تفرضها دور الأوبرا العريقة فى العواصم. ولا يجوز لنا أن ننسى أن بايرويت كثيراً ما حشدت فلاحيها لتأدية مسرحية بارسيفال الموسيقية، وأن صناع الحرف بأية قرية من قرى الألب البافارية قادرون على أداء أية مسرحية شهيرة من تلك المسرحيات الدينية التى تعرض لسيرة المسيح[٨٣]. وأخيراً لنتساءل هل ثمة دولة بلغ الفقر فى مواهب أبنائها حدا يضطر هواة الموسيقى فيها إلى أن يرحلوا قاطعين المسافة إلى وسط أوروبا لمشاهدة أحد مهرجانات فاجنر؟

”فاجنرية“ دون فاجنر

على الرغم من أن اقتراحى القديم بإنشاء دار للمهرجانات المسرحية فى «رتشموند هيل» قد ثبت الآن أنه كان اقتراحًا واقعيا تمامًا وفى وسعنا تنفيذه بقدر ما تتيح الظروف فى حدود تدبير الموهبة المحلية اللازمة له، على الرغم من هذا فلم يصل إلى علمى غير محاولة واحدة جادة لإقامة مسرح فى إنجلترا على غرار مسرح بايرويت، وإن كانت هذه المحاولة لاتمت - على الإطلاق - بصلة لفاجنر، فهى مدينة بنجاحها إلى الموسيقى الإنجليزية المحلية، وكذلك إلى عون سابق ممعن فى الكلاسيكية قدمه «جلوك». وقد حاول رتلاند بوتون الذى بدأ حياته الفنية مؤلفًا موسيقيًا عندما كان فاجنر فى قمة مجده أن يقوم بتجربة فى سومرست كالتى قام بها فاجنر فى ثورينجيا، بيد أن الفرق بين التجربتين هو أن فاجنر كان يتلقى المساعدة والتشجيع من ملك بافاريا بينما لم تكن ثمة مساعدة مادية تقف وراء بوتون، الذى وقع اختياره على منطقة «جلاستون بيرى»(*) ليقيم فيها مسرحًا على غرار بايرويت وأسس مهرجانا سنويًا يمكن وصفه بأنه قد سجل أعمالا مجيدة وأحرز نجاحًا مرموقًا. إن الجرأة المستيئسة التى صاحبت المشروع كانت هى نفسها سر نجاحه. ولو كان بوتون قد تسلطت على عقله فكرة إخراج الأوبرا على المستوى المعروف «بأسلوب الأوبرات الجادة» المتبع فى باريس ولندن وبرلين - كما فعل فاجنر - لتحتم عليه أن ينتظر مساعدة أحد الملوك له، وكان معنى ذلك أن ينتظر إلى الأبد. ومن حسن حظ بوتون أنه تبين أن فاجنر لم يكن فحسب القائد المحترف الممتاز للأوركسترا الملكى فى درسدن - القائد الذى نما وفى قرارة نفسه اعتقاد راسخ بأن الأوبرا التى تتميز بطابع النجاح على مسرح أوبرا باريس -

Clastonbury. (*)

إن بوتون لم ينس أن فاجنر هو صاحب المثل القائل: «تزدهر الموسيقى فى كوخ عازف البيانو الهاوى، وليس عن طريق الانتصارات فى ميدان الاحتراف المادى والتجارى المألوف». وقد بدأ رتلاند فى قاعات القرى المتواضعة فى سومرست بآلة البيانو، واتخذ من أصابعه ومهارته فى العزف أوركستراه ومن زوجته مصورة للمناظر وإخصائية فى الملابس بل كل ما يحتاج إليه من معاونات على المسرح. وقد قام بالغناء والتمثيل أهل القرية ومن تطوع من غيرهم، وكان بين هؤلاء الآخر عدد كبير من أصحاب المواهب الممتازة. وعرضت المسرحيات على الجمهور فحققت نجاحًا كبيرًا كان من حيث الجو الفنى والألفة والاهتمام الوثيق أفضل مما كانت تجده المسرحيات المعروضة على مسرح مهرجانات بايرويت الحافل بالمظاهر أو قرينه مسرح ولى العهد فى ميونخ. وقد جاد عليه بعض الأصدقاء بتبرعات لشد أزره ولإعانة المسرح على السير قدمًا، بيد أنها لم تكن من الكفاية بحيث تدرأ عنه الإفلاس الذى يجلبه كل مهرجان للسيد بوتون ويبقى جاثمًا عليه ما يقرب من ستة شهور، ولكنها كانت من الكفاية بحيث مكنته من أن يكرس الشهور الستة الباقية فى الاستعداد لمواجهة كارثة مالية أخرى. وكان يشجعه على ذلك أن خطورة الأزمات تخف تدريجيًا كلما زادت معرفة الناس بقيمة مشروعاته. وقد أصبح مهرجانه الآن حدثًا سنويًا فى قرية آفالون التى كانت ذات يوم جزيرة، ثم أصبحت الآن مدينة فى سهل تدعى «جلاستون بيرى» عريقة فى تقاليدها التى جعلت منها أرضًا مقدسة. غير أنه ليس بها حتى الآن مسرح أو ضوء كهربائى، ولا تسهيلات تساعد على عرض مسرحيات فاجنر، تلك المعاونات التى تخلو منها كل قرية. ومع ذلك ففى هذه البلدة الصغيرة تحقق فى انجترا الحلم الفاجنرى بنجاح.

وإذا فسرنا ذلك الحلم تفسيرًا صادقًا فليس معناه أنه ينبغى على الانجليز أن يقدموا عروضًا من موسيقى فاجنر منقولة عن تلك التى كانت تقدم على مسرح بايرويت، وإنما معناه أنه لزام على البيئة الانجليزية أن تنتج موسيقى انجليزية خالصة ودراما انجليزية خالصة وأن يتبع الممثلون والعازفون الانجليز فى الأداء طريقتهم الخاصة بهم. إنما يرجع نجاح بوتون إلى أنه لم يقدم قط شيئًا من أعمال فاجنر، ولم يقدم لغيره، باستثناء أوبرا واحدة أو اثنتين من عمل جلوك عرضتا بهدف دراسى، بل

قدم موسيقاه الخاصة هى وغيرها من الموسيقى الانجليزية تغنى على طريقة الانجليز، وهذا هو السبب الذى يستطيع من أجله أن يدعى بأنه «مولع بفاجنر»(*).

لعله كانت توجد فى ذلك الحين تجارب أخرى أو مشابهة لم تبلغ إلى علمى، ولكن القرن العشرين قد طلع علينا بتطور اجتماعى مهم، وذلك بتحويل العطلة البريطانية الباهظة التكاليف المليئة بالسأم إلى فترة ممتعة عن حق. فتحت عنوان «المدارس الصيفية» تكونت جماعات متطوعة من طلاب ذوى اتجاهات فنية ممن يدرسون علم الاجتماع واللاهوت والعلوم الطبيعية والتاريخ وغيرها، بل من الخير أن أسميهم قوماً يحملون الحياة أو جزءاً منها على محمل الجد بحيث لا تدخل السعادة قلوبهم إلا إذا مكنتهم الفرصة من استخدام عقولهم لتلقى شيئاً من المعارف خلال الفترات التى يقضونها فى الرقص والغناء سعياً وراء المرح الخالص البرئ. مثل هذه المدارس تظهر الآن كل خريف فى أجمل مناطق الريف، وهى مفتوحة الأبواب للجميع حيث تحظى بزيارات خاطفة من بعض المشاهير الذين يلقون بها المحاضرات على الحاضرين بهدف الدعاية. وهذه المدارس أشد لطفاً وأزهد نفقات وأكبر بعثاً على البهجة من تلك المصايف التى أطلق عليها كذباً منتجعات المتعة حيث يخدر بعض الفنانين المحترفين المكدودين شعور البريطانيين السذج، ويوهمونهم بأنهم يستمتعون بحياتهم بينما هم فى الواقع يدفعون ما كدوا فى كسبه ثمناً للتضييق على أنفسهم. كما حلت محل تلك المؤتمرات السابقة العتيقة التى لم يزد عددها عن واحد أو اثنين مثل الجمعية البريطانية المعروفة بنشاطها المحدود المركز فى محاضرات يلقيها أساتذة تقدمت بهم السن – فى قاعات متعددة فى آن واحد – حلت محلها ندوات متعددة، ومع أن عدد أعضائها أصغر من سابقتيها إلا أنها تفيض بالنشاط والحيوية، ومهما كان الموضوع الرئيسى الذى يدرسه أعضاؤها فإن الفن فيها يذكر على الدوام فى أشكال متعددة.

أما عن نفسى وخاصة بعد تجربتى الطويلة فى احتراف الفن احترافاً مادياً منظماً لا يحتمله أكثر الناس، إذ كنت أكسب قوتى من كتابة المقالات كناقد فى ميدان الفن إبان

Perfect Wagnerite. (*)

شبابى، فأقول إن مثل هذه المشروعات التى تقوم على جهود المتطوعين تعيد إلى ذاكرتى فى معظم الأحيان بعض ما كنت أحس به من السحر الذى طالما أوحت إلى به كل من الموسيقى والدراما منذ نعومة أظفارى، ذلك السحر الذى لا يمكن له أن يعيش أو يظل على قيد الحياة فى الظروف المادية التجارية. إن الاحتراف المادى للفن يمكن أن يقى إنسانًا مثلى من الأخطاء السخيفة والحلول المرتجلة التافهة، ولكن من النادر أن يحقق الأمور المهمة فعلاً إلا إذا قهره وسيطر عليه فنان يعذبه الفن من أمثال فاجنر.

ليس فى فن الهواة ما يشينه إلا أن يكون الفنان الهاوى مقلداً للفن التجارى. إن أولئك الذين يختلفون إلى المسارح ودور الأوبرا فيصيبهم الطموح ويسلب عقولهم، ويحملهم على تقليد ما يرونه من أعمال كبار الفنانين دون ما خبرة أو تجربة تهديهم، هؤلاء الهواة المقلدون غالبًا ما يحكم عليهم بالفشل ويعرضون للسخرية. وقد ينجح واحد من هؤلاء بين الحين والحين، ولكنه سرعان ما ينغمس فى حمأة الاتجار بالفن. ومع ذلك فالريف حافل بكثير من الشخصيات القوية البريئة من الغفلة والطموح، وهى على أهبة كاملة لأن تقدم لكل قائد فنان موهوب كل ما يلزمه من عون وسند كما سبق أن فعلوا مع السيد بوتون وغيره من منظمى الحفلات لجماعات الغناء الكورالى والفرق النحاسية الانجليزية. فإذا كانت «بيثل» الصغيرة(*) قد ارتفعت بالطبقة العاملة فى المناجم خلال أجيال قليلة من درك الحياة البدائية التى تسكن الكهوف إلى طبقة المؤمنين بالشكل الفنى المحترمين له، فقد تستطيع بايرويت الصغيرة أن ترقى بهم درجات أخرى بحيث يصبحون طبقة ذات وعى بالفنون الجميلة تنعم بمذاقها الحلو. ودون هذا الوعى وذاك التذوق لن يجديهم حبهم للشكل الفنى فتيلا، ولن يدر عليهم توقيرهم له خيراً ينقذ أطفالهم من التعلق بفنون الرياضة القاسية والشهوات الدنسة يسعون من ورائها إلى إشباع حاجتهم الطبيعية إلى المتعة. لهذا نرجو كل توفيق لمسرح بايرويت الناشىء متمنين أن يكون النجاح حليفه كما حالف «بيثل الصغيرة» فى البرهان على أن ضحك الحمقى يشبه فى الحقيقة الأشواك المتقدة تحت قدر يغلى!

(*) Little Bethel.

مسرد

بما ورد فى الكتاب من مصطلحات موسيقية وتعبيرات أدبية وإشارات تاريخية وأسماء أعلام

١ – Le Grand Opéra مرادفة للأوبرا الجادة: التى تشتمل على الحوار الغنائى إلى جوار السرد الإلقائى وكل الصفات المظهرية وفخامة المناظر والاستعراضات والمواكب ومميزات الإخراج المسرحى الكبير. المتضمنة أوركسترات مصاحبة وأغانى مثيرة ورقصات باهرة، كل ذلك فى مواضع غير متوقعة، بل قد لا يكون ثمة ما يبرر إقحامها. أما الأوبرا كوميك L'Opéra-Comique فهى التى تجمع بين الحوار الكلامى العادى والغناء الخفيف ساخرة من الأوبرا الجادة، وقد ابتكرها الفرنسيون. وهذا الجمع هو سر السخرية بتسميتها وليس ذلك لهزلية موضوعها، أما الأوبرا الهزلية الضاحكة، وهى ذات جذور إيطالية فتسمى L'Opéra Bouffe.

٢ – Temple of the Grail معبد الكأس المقدسة: وكانت طلبة الفرسان فى قصص الملك آرثر المشهورة، وهى فى الأصل الكأس التى شرب منها المسيح فى العشاء الأخير ثم استخدمها أحد أتباعه ليجمع فيها قطرات من دمه كانت تسقط وهو ينزف من الصليب. والمقصود هنا هو الإشارة إلى أوبرا «بارسيفال» ذات الطابع الدينى الهادئ أو إلى أوبرا لوهنجرين – وهو اسم ابن بارسيفال – والتصوير الموسيقى فيها يتحدث عن أسطورة «الكأس المقدسة الدينية»، الوارد ذكرها فى التعاليم المسيحية خصوصًا فى «مقدمتها» الموسيقية.

٣ – Key-Signature «دلالة المقام»: وهى عدد من علامات تحويل الأنغام التى توضع فى أول القطعة أو فى أول جزء منها لتدل على مقام القطعة أو الجزء من تلك القطعة.

٤ – Flat and Sharp Notes هى أنغام محولة إما عن طريق رفعها بعلامة «الدييز»، أو خفضها بعلامة «بيمول».

٥ – False Relations «العلاقات الهارمونية الزائفة»: وتنشأ من اشتمال مركب هارمونى على نغم بالذات يتكرر محولا بالرفع أو بالخفض فى مركب يتلوه أو يسبقه، ولكن ليس فى شكل سير ميلودى لنفس الجزء من الأجزاء الثلاثة التى يتألف منها المركب الذى نشأ فيه أولا بل فى جزء آخر. ولعل هذا هو السبب الذى يدعو عامة الناس من المستمعين إلى عدم استساغة الهارمونية العصرية.

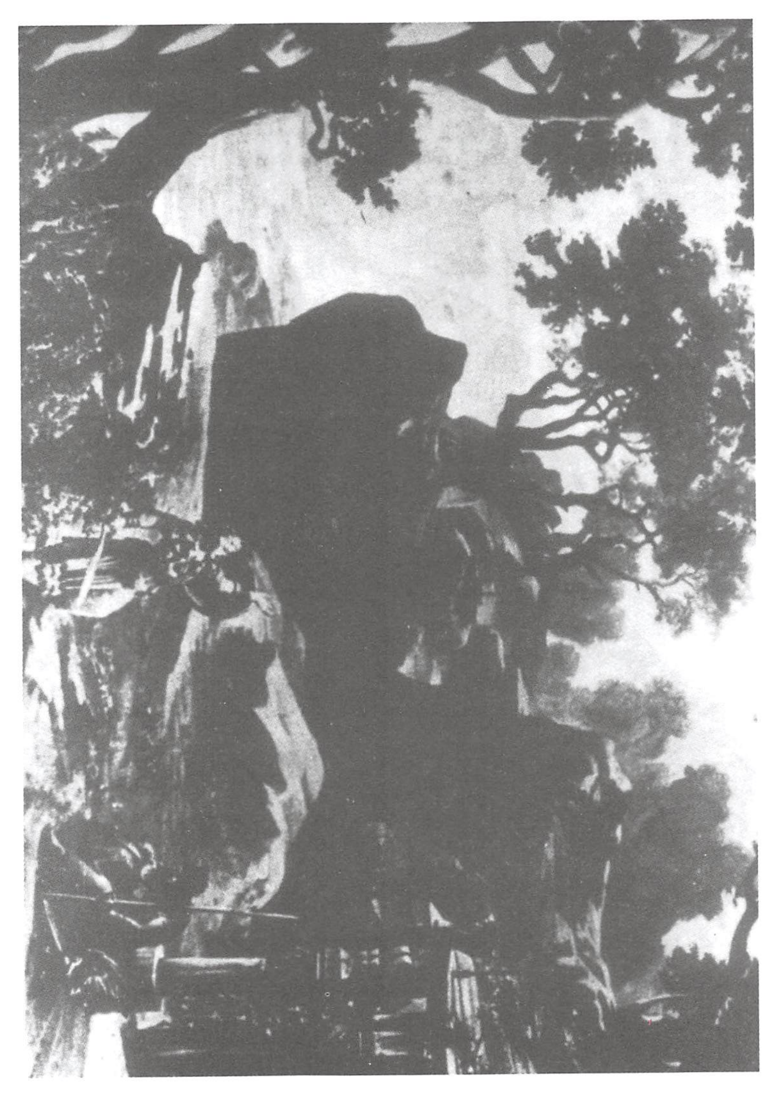
٦ – Bar Measure مازورة: هى الفواصل الإيقاعية التى يقسم وفقها تدوين إيقاع القطعة الموسيقية وفق وزن الإيقاع.

٧ – Free Fantasia «فانتازية حرة»: الفانتازية أساساً هى قطعة موسيقية إما أن يكون بناؤها محدداً بثلاثة أقسام: قسم يقوم على لحنٍ، وقسم ثان على لحن ثانٍ، وقسم ثالث هو استعادة اللحن الأول، وإما أن تكون «حرة» فى مبناها لا تتقيد بتلك الحدود المذكورة.

٨ – Recapitulation قسم التلخيص، وهو أحد الأقسام البنائية الثلاثة التى يقوم عليها نموذج ما يسمى بالصوناتة: فهى تشتمل على قسم الاستعراض حيث يستعرض المؤلف ألحانه، وقسم التفاعل حيث يستطرد المؤلف بأجزاء من ألحانه التى استعرضها أو يشتق منها ألحاناً وجملا موسيقية أخرى، وقسم «التلخيص» وهو استعادة لاستعراض الألحان تحت أضواء جديدة تشعر المستمع بالاختتام.

٩ – Coda «ذيل الختام» أو التذييل أو التقفيلة: وهو العبارة الموسيقية فى أية قطعة موسيقية التى تشعرك بقرب النهاية وتجىء عادة بعد بلوغ ذروة المعنى الموسيقى للقطعة.

١٠ – ١١ – ١٢ – Fugue, Counter-Subject, Stretto «الفــوجــة»: هى نموذج موسيقى يقوم أسلوب كتابته على إرسال جملة موسيقية يلاحقها تكرار لنفس الجملة بعد قليل من صوت آخر ومن مقام آخر مع استمرار الجملة الأولى، ثم تلاحقهما الجملة



غروب الآلهة: أمام قاعة الجبيشونج (ص١٩٣)

نفسها من صوت آخر وهكذا. ولهذا تكتب الفوجة عادة من ثلاثة أو أربعة أصوات تتلاحق دائمًا في استعراض هذه الجملة التي تسمى «بالموضوع». ومن بعد يستعرض موضوع آخر - بنفس الملاحقة - يكون بمثابة الرد على الموضوع الأساسي ومتعارضًا معه في الطابع، ولذا يسمى «بالموضوع المضاد» Counter-Subject. وعند الاختتام قد تتتابع ملاحقة الأصوات في استعراض الجمل النهائية بفواصل قصيرة فيما بينها حتى يخيل بأنها شهب تتساقط، وتسمى هذه الطريقة في اختتام الفوجة بتلخيص الفوجة Stretto، وإما أن يجري اختتامها دون الفواصل القصيرة بل في «خاتمة» عادية. وقد تشتمل الفوجة على موضوع أساسي واحد أو أكثر، ومتى اشتملت على أكثر من موضوع فلابد لكل واحد منها من موضوعه المضاد وتسير كتابتها على النهج الذي أشرنا إليه.

١٣ - Pedal Point, Point d'Orgue «القرار المستمر» وهو استمرار عزف نغم القرار الأساسي (النغم الأساسي للمقام أو نغم الدرجة الخامسة لهذا المقام) الذي تجري الألحان من فوقه. ونلمس هذا النوع من استمرار نغم القرار مع عزف الألحان في موسيقى القربة حيث نستمع دائمًا إلى نغم القرار مستمرًا مع استماعنا للألحان التي تعزف على القربة.

١٤ - Passacaglia «باسكاليا»: نموذج موسيقي من نماذج التنوعات التي تجري على لحن معين، غير أن استعراض اللحن فيها أول الأمر يجري من أنغام القرار ودون أدنى مصاحبة هارمونية ثم تتلى من بعده صيغ التنوعات. وأفضل مثال لهذا هي باسكاليا من مقام دو صغير التي كتبها باخ للأورغن.

وتشبه الباسكاليا نموذج آخر من نماذج التنوع وهو «التشاكون»، ولو أن الفرق بينهما طفيف وينحصر فقط في أن استعراض اللحن الأصلي في الباسكاليا يجري من الأنغام الغليظة ودون مصاحبة هارمونية على حين أن اللحن الأصلي في التشاكون يستعرض مع مصاحبته الهارمونية. ومن الأمثلة على اللبس الشائع عند الموسيقيين فيما لو كانت التنوعات التي يستمعون إليها مصوغة من نموذج الباسكاليا أم التشاكون نجد الجزء الرابع من سيمفونية برامز رقم «٤». فكثير من الكتاب يشيرون

إليـهـا على كـونـهـا باسـكاليـا مع أنـهـا تشـتـمل على المصـاحـبـة الهـارمـونيـة فى لحنهـا الأساسى ولهذا يتعين اعتبارها من نماذج التشاكون.

١٥ – Ground Bass باص الأرضـيـة ويطلق عليـه بالإيطاليـة "Basso Ostinato" وهو كما يدل اسمه بالإيطالية قرار عنيد فى إصراره على التكرار الثابت كما هو، ومعه تغييرات فى مصاحبته الهارمونية، وهو خلية لحنية «موتيف» قصيرة تتكرر باستمرار فى الباص بلا تغيير فى الطبقة بينما تنسج الأصوات الأخرى ألحانا كونترا بنطية فوقه تتفاوت درجة تحررها. وهو يستعمل فى المبتكرات البوليفونية «كإنشاد ثابت» تدور من حوله الخطوط البوليفونية. وفى صياغة «التنوعات» يمثل القرار الغليظ الذى تجرى عليه تنوعات الباسكاليا.

١٦ – Canons Ad Hypodiapente صور من الاتباع الذى تسير فيه المحاكاة على بعد خامس أدنى من أنغام الصورة الأصلية، والاتباع بصفة عامة هو المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية، وتجيء مباشرة عقب الصورة الأصلية، وقد تكون من نفس المقام أو على أى بعـد مـوسـيـقى أعلى أو أدنى من الصـورة الأصليـة. والمثل على ذلك مـقطوعـة «فاراندول» فى نهاية موسيقى المتتالية الثانية «لفتاة آرل» L'Arlésienne التى كتبها جورج بيزيه. و«الاتباع» عملية من العمليات المهمة فى أسلوب الكونترابنط.

١٧ – Sonnet قصيدة ذات أربعة عشر بيتًا من الوزن «الإيامبى». Triolet قصيدة من أصل فرنسى ذات ثمان أبيات وقافيتين يتردد فيها البيت الأول ثلاث مرات.

١٨ – Aria «اللحن المسرحى الغنائى»: وهـو أصلا اللحن الغنائى المسرحى المهم، غـيـر أن أسلوبه انتـقل أيضًـا إلى مـوسـيـقى الآلات، فكتب الكثـيـر من المؤلفين «آريا» لموسيقى الآلات دون الغناء: مثال ذلك «الآريا» التى كتبها باخ للعزف على الفيولينة على وتر صول «الغليظ».

١٩ – Recitative التلاوة المنغمة: الإلقاء المنغم: السرد الراوى: الأسلوب الإلقائى: أسلوب الغناء الإلقائى: إلقاء ملحن: وهو أسلوب من التأليف الغنائى المفرد لا يلتفت فيه إلى نظام الميلودية والإيقـاع ووزن الكلمـات مع وزن الميلودية، بل يسـتـعـاض عن ذلك

بمحاكاة تشبه نبرات الكلام العادى، ومن أجل ذلك يطلق على «الأسلوب الإلقائى» أحيانًا اسم «الموسيقى الكلامية Musica Parlante، وهو يستخدم فى كل من الأوبرا والأوراتوريو بصفة عامة إما فى صورة حوار، أو فى صورة رواية حوادث القصة، أو لمجرد إبراز التعبير الدرامى، بينما تستخدم الألحان المسرحية الغنائية (آريا) فى المنولوج الطويل أو فى التعبيرات التى تقتضى إنشاداً أكثر غنائية.

وثمة أنواع مختلفة من «الأسلوب الإلقائى» بما فى ذلك النوعين الأساسيين منها:

(١) «الإلقاء الجاف» Recitativo Secco وهو نوع سريع الحركة قد تخففت مصاحبته الموسيقية حتى أصبحت مجرد إطار بسيط أو مركبات هارمونية بسيطة كان يسند عزفها فى القرن الثامن عشر إلى آلة الهاربسيكورد، تدعم قراراتها الغليظة من وقت لآخر آلة وترية غليظة، ثم تطور عزف هذا الإطار إلى إسناد أدائه فى صورة مركبات متعاقبة الأنغام «أربيج» إلى آلة التشيللو.

(٢) الإلقاء ذو المصاحبة المهمة من الآلات Recitativo Stromentato وهو الإلقاء الملحن الذى تعزف مصاحبته الموسيقية من الأوركسترا. وقد نماه فاجنر فى أوبراته الأولى. لكنه أعرض عنه واستعاض عنه فى أوبراته الأخيرة خصوصاً فى سلسلة خاتم «نيبيلونج» بطريقة أخرى تشبه نصف الكلام ونصف الغناء الموزون إلى الموسيقى والمتمم لما يتحدث به الأوركسترا، وذلك لإبراز الأثر الدرامى الذى كان فاجنر يعنى به فى المكانة العليا. وقلما كانت توجد عنده الألحان المسرحية الغنائية لكى تكون الطرف الآخر المقابل كما كان يحدث فى الأوبرات التقليدية قبله، والتى استمرت أيضًا من بعده تتدفق من الأوركسترا فى اتصال وتكامل مع هذا النوع من الغناء على المسرح. وفى الحالات النادرة نصادف لحنًا مسرحيًا أو ما يشبه ذلك.

٢٠ - Cabaletta «ذيل ختام الآريا» - وهو الجزء القصير من نهاية اللحن المسرحى الغنائى «الآريا» الذى يختتم به إنشاده.

٢١ – Discord, Dissonance «التنافر»: وهو التنافر فى علاقة الأنغام التى يتألف منها المركب الهارمونى ولا ترتاح إلى الاستماع إليها الأذن، بل قد يخلق التنافر جواً عصبياً يلجأ إليه المؤلفون عادة فى بعض التعبيرات الموسيقية المناسبة.

٢٢ – Golden Age «العصر الذهبى»: كان الشعراء القدماء يقسمون تاريخ العالم إلى أربعة عصور: أولها العصر الذهبى الذى ساد فيه حكم زحل وهو عصر البراءة والسعادة والخير الوفير من غير عمل ولا مشقة، كما كان عصر العدالة المثلى والسلام والمساواة، وكان ربيعاً دائماً يملأ الأرض بألوان النعيم، ويتلوه العصر الفضى الذى ساده جوبيتر «المشترى»، ثم عصر البرونز، ثم عصر الحديد.

٢٣ – Plutonic Empire, Plutonic Power العالم السفلى: دولة بلوتون أو الملكوت السفلى. وكان بلوتون فى الأساطير اليونانية إله العالم السفلى وملك الأموات والأشباح وسلطان السفليات، ويسميه اليونان «هادس».

٢٤ – Golden Love Apples «تفاحات الحب الذهبية»: كانت فرايا تمنح كل إله من الآلهة تفاحة ذهبية فى كل صباح تنير للآلهة يومهم، وتحفظ لهم شبابهم ونضارتهم.

٢٥ – Sir Henry Rowley Bishop السير هنرى رولى بيشوب (١٨٥٥–١٨٨٦) مؤلف انجليزى للموسيقى وبالأخص للأوبرات، وقائد أوركسترا مشهور. أول موسيقى يمنحه ملك انجلترا لقب «فارس» الرفيع. أشهر أوبراه كلارى CLARI أو فتاة ميلان، وتشتمل على أعذب لحن تردد فى عصره، وهو «وطنى الحبيب» مما كان يبشر باستخدام الألحان فيما بعد.

٢٦ – Sterndale Bennet هو وليم ستيرندال بينت (١٨١٦–١٨٧٥) مؤلف موسيقى إنجليزى وعازف بيانو مرموق فى عصره. درس الموسيقى فى الأكاديمية الموسيقية الملكية بلندن، ثم رافق مندلسون فى ليبزج، ثم صار أستاذاً لعلم الموسيقى بجامعة كمبردج من عام ١٨٥٦ إلى عام ١٨٧٥، وكان صديقاً حميما لشومان الذى أهداه مجموعة مقطوعاته للبيانو المسماة «دراسات سيمفونية». حصل على لقب فارس عام ١٨٧١، ومن أشهر أعماله الموسيقية كانتاتا باسم «ملكة مايو»، وأربعة كونشرتات

للبيانو وافتتاحية بعنوان The Woman of Samaria وافتتاحية «جنيات الماء» The Naiads، وقطع عديدة للبيانو وأغان.

٢٧ – المقصود بحرية التجارة أن للسلع حرية الانتقال والتداول دون أية قيود نوعية أو كمية أو نقدية، وبعيدة كل البعد عن القيود التى تنظم أو توجه أو تحد من هذه الحرية، يوجهها فى حركتها وانتقالاتها عامل الربح إلى الجهة التى تحقق أفضل عائد ممكن.

٢٨ – August Rockel أوجست رويكل أحد الثوار الذين اشتركوا فى ثورة التحرير الألمانية عام ١٨٤٩ كرد فعل لثورة الأحرار فى فرنسا عام ١٨٤٨ التى امتد شررها إلى النمسا حيث أدت إلى سقوط مترنخ، وعلى إثرها وقع اصطدام مسلح قام به المثقفون والفنانون والشبيبة المتعلمة فى كل من برلين ومقاطعة ساكسونيا وبادن وهانوفر ودرسدن حيث قام فاجنر وصديقه الحميم أوجست رويكل بدور إيجابى حماسى فى عهد الملك فردريك وليم الرابع، الذى نجح فى إخماد نيران الثورة واعداً الثوار بإتمام حركة الوحدة الألمانية وباندماج بروسيا فى ألمانيا والدعوة إلى اجتماع الزعماء فى برلمان فرانكفورت لوضع الدستور لجميع ألمانيا، الأمر الذى فشل فيه الملك فردريك وليم الرابع ونجح بعده الملك غليوم الأول فى توحيد ألمانيا بزعامة بروسيا معتمداً على رئيس وزرائه الجرىء بسمارك.

٢٩ – Michael Bakoonin ميخائيل باكونين ولد قرب موسكو فى ١٨١٤ من عائلة نبيلة، وساهم فى الثورة الألمانية (١٨٤٨-١٨٤٩)، وحكم عليه بالإعدام وسلم إلى روسيا. وفى روسيا نفته السلطات إلى سيبيريا فى ١٨٥٥، ولكنه هرب إلى اليابان ووصل إلى لندن ١٨٦١، وفى سبتمبر ١٨٦٧ حاول القيام بثورة فاشلة فى ليون بفرنسا. وقد ساهم فى إقامة الدولية، وكان بحكم زعامته للاتجاه الفوضوى معارضاً لماركس، ولكن مؤتمر الدولية فى لاهارى ١٨٧٢ أدانه بأغلبية ساحقة وطرده من عضويتها. مات فى سويسرا فى أول يوليو عام ١٨٧٦، ويعتبر الزعيم الأكبر للانحراف الفوضوى فى الحركة الثورية فى أوربا، ذلك الانحراف الذى هزم على يد الاشتراكية العلمية بزعامة ماركس وأنصاره.

٣٠ – Pilgrim's Progress «طريق الحـاج» لجـون بانيـان (١٦٨٨–١٨٢٨) John Bunyan الذى ولد فى بيد فورد شير، وكان والده أحد الصناع المهرة، وقد تربى بانيان تربية دينية خالصة واعتنق المذهب البابوى واشتغل واعظًا، وسجنه معارضوه خلال عهد عودة الملكية حيث ظل اثنى عشر عامًا فى السجن استطاع خلالها أن ينجز الشطر الأكبر من كتابه «طريق الحاج» الذى يحتل مكانة كبيرة فى تاريخ النثر القصصى الإنجليزى، ويؤكد السير والترالى أن «طريق الحاج» ليس رواية ضخمة فقط ولكنها تحمل طابع الدراما الأخلاقية، فهى تزخر بروحها الرومانسية وبالمردة والشياطين والشخوص المغامرة مما يذكرنا بقصص عهد الفروسية، وهى تخاطب عقول الطبقة الوسطى أكثر مما تخاطب أية طبقة أخرى. والقصة تفيض بالروح الدينية البيوريتانية، وتهدف إلى خلاص النفس من العذاب الأبدى وتحض على اختيار طريق الله والقضاء على الشر والمعصية ووساوس الشيطان.

٣١ – Concerted Cadenza «الكادينسا الحافلة» أو المحط الحافل: وهى أساسًا جزء غنائى ينفرد به المغنى دون مصاحبة الآلات ويرتجل فيه شتى صنوف استعراض صوته على نمط التقاسيم والليالى فى الموسيقى العربية. وقد انتقل هذا الأسلوب أيضًا إلى موسيقى الآلات التى تكتب لتبرز العزف الجيد على آلة من الآلات بمصاحبة الأوركسترا.

٣٢ – A Capella إنشاد الجماعة دون مصاحبة من الآلات الموسيقية: وقد نشأ أصلا فى الغناء الدينى تحت «قبة الكنيسة» Capella ومن هذا اشتق اسمه.

٣٣ – Semiquaver Triplets «ثلثيات مكونة من دوبل الكروش».

٣٤ – Countarapuntal Theme, Points d'Orgue and A High C for the Soprano عبارة موسيقية مصوغة فى نسيج من عدة خيوط «كونترابنط» يعقبها قرار مستمر، ومن فوقه أنغام صاعدة تصل إلى نغم دو الحادة من طبقة سوبرانو.

٣٥ – Pezzi d'Insieme, Pièces d'Ensemble إنشاد الشخوص المهمة مجتمعة: وهى تطلق على الموسيقى التى لا تنفرد فيها بالأهمية آلة من الآلات أو صوت غنائى على حدة، وإنما تكون الأهمية موزعة على المجموعة كلها.

٣٦ – Vengeful Conjurations for Trios هى مناشدات مثيرة للغناء من ثلاثة أصوات وتشبه فى أسلوبها تعاويذ السحرة أو صيحات الوعيد بالانتقام، وهذه ليست من المصطلحات الموسيقية وإنما من لغة «شو» ذات التعبيرات المثيرة فحسب.

٣٧ – Saga الساجة قصة أو أسطورة عرفت فى القرون الوسطى لبطل ايسلندى، وهى تشير فى العصر الحديث إلى قصة تشبه الساجة القديمة.

٣٨ – Punch إحدى شخصيات «الأراجوز»، ويذكر فى انجلترا مع قرينته «جودى» تحت اسم Punch & Judy. وكان فى الأصل مجرد مهرج فى مسرحيات العرائس، وقد استمد وجوده من شخصية Vice المعروفة فى تأليف العصور الوسطى المسرحية. ويعرف فى الإيطالية باسم Pulcinella، وفى الفرنسية باسم Polichinelle. وعلى المدى تحددت شخصيته وأصبح يصور بوصفه إنسانًا مقوس الأنف، يرتدى الملابس الإيطالية ويدخل فى عراك فكاهى مع زوجته ينتهى بذبح الزوجة المسكينة، بعد كثير من الجلبة والضوضاء.

٣٩ – Don Juan شخصية أسطورية نبعت من الأدب الشعبى منذ القرون الوسطى وأصبحت رمزًا على المجون والخلاعة. وهى تعبر من الناحية النفسية على تحدى المرء لقيود المجتمع وقيود الإرادة الإنسانية للانطلاق غير المحدود. وقد بدأ ظهور هذه الشخصية العالمية فى دراما أسبانية اسمها «ماجن أشبيليه» The Rake of Seville من تأليف تيرسوى دى مولينا Tirso de Moline التى نشرت فى عام ١٦٣٠، وبعد ذلك غدت تستقى ذيوعها وانتشارها من القصص والمسرحيات والأشعار العالمية حتى لم تعد تقل شهرة عن دون كيشوت وفاوست وهاملت. وأخذت فى الظهور بروح وأسلوب جديدين فى قصيدة الشاعر الإنجليزى بيرون، وفى الإنسان والإنسان الأعلى لجورج برنارد شو، ثم ظهرت فى عالم الأوبرا فى أعمال بورسل وجلوك وموتسارت الذى ألف أوبرا «دون جيوفانى»، ثم فى قصيدة سيمفونية لريتشارد شتراوس كتبها عام ١٨٨٩ وتأثر فيها بالقصة الواردة فى قصيدة من نظم الشاعر لينو Lenau.

٤٠ – Robert Macaire يمثل روبير ماكير الشخصية الحديثة للمحتال الجرئ، ولم يكن أول الأمر سوى نموذج لقاطع الطريق والقاتل الذى يظهر فى مسرحيات الدراما العنيفة ذات الطابع الشعبى، واقتصر ماكير على تمثيل شخصية المحتال الماهر إلى أن أظهره دوميه Daumier الفرنسى – أحد رسامى الكاريكاتير المشهورين – فى شخصية الصراف والمحامى والصحفى وغيرهم، كمثال للانحلال والوقاحة، الذى يخدع دائمًا مسيو جوجو Gogo الذى يمثل صاحب الأسهم.

٤١ – Jeremy Diddler يظهر جيريمى ديدلر فى شخصية الرجل المفلس الذى يقترض دائمًا ولا يسدد ما اقترضه أبدًا فى تمثيلية جيمس كينى James Kenney التى أطلق عليها اسم «إثارة» Raising the Wind (١٨٠٣).

٤٢ – The Strange Story «قصة غريبة» تأليف لورد إدوارد جورج ليتون (١٨٠٣-١٨٧٣) أحد رجال السياسة الإنجليز الذين اشتهروا بالجمع بين الأعمال السياسية والأدبية. وكان عضواً فى البرلمان الإنجليزى ووزيراً للمستعمرات، وأصدر المجلة الشهرية الجديدة، وكان يكتب فيها محصولا وفيرا من المقالات، وكذلك ذاعت شهرته فى القصة التاريخية مثل سير والتر سكوت، ومن أشهر رواياته التاريخية «آخر أيام بومبى»، ثم اتجه إلى محاربة الجريمة فى رواية Paul Clifford، ثم الإثارة النفسية العلمية على طريقة جوته فى رواية Tanoni، ثم تناول القصة الاجتماعية المرحة الفكهة فى روايات The Caxtons وقصتى My Novel والجنس القادم The Coming Race، ثم قصة غريبة The Strange Story التى صدرت له فى عام ١٨٦٢ . ولا تزال مسرحيته «ريشيليو» يتردد صداها من حين لآخر فى أنحاء العالم.

٤٣ – The Free Willer of Necessity يقول شوبنهور فى كتابه «المشكلتان الأساسيتان فى الأخلاق» سنة ١٨٤١: «إن الإنسان لا يفعل إلا ما يريده، ولكنه يفعله بالضرورة. وتفسير ذلك أنه هو ما يريد نفسه أن تكون، لأنه عن حقيقة وجوده ينتج بالضرورة كل ما يفعله. إن الإنسان إذا نظر إلى ما يفعله نظرة موضوعية، أى من خارج، فإنه يتبين بالضرورة أن الأمر مثل أمر فعل كل موجود فى الطبيعة، فإنه خاضع

لقانون العلة خضوعًا دقيقًا، أما إذا نظر إليه من الناحية الذاتية، فإنه لا يفعل أبدًا إلا ما يريده: وليس لهذا معنى غير أن فعله هو تعبير خالص عن ذات وجوده». وإذن فالإنسان – فى نظر شوبنهور – حر مريد ولكنه لا يريد إلا ما تقتضيه حقيقة ذاته وجوهر وجوده، فكأنه إذن لا يريد إلا ما تقتضيه ذاته بالضرورة، فهو مريد باختياره للضرورة التى تؤلفها ذاته، وعلى هذا فالإنسان مريد الضرورة باختياره.

٤٤ – Tenor التينور أو الصادح: ويقسم صوت السوبرانو أو «الندى» – وهو صوت نسائى من حيث الأسلوب التخصصى فى الغناء – إلى سوبرانو خفيف Leggiero وهو ما ينشد الحركة البهلوانية الاستعراضية، وسوبرانو درامى Drammatico وهو ما ينشد أدوارا درامية مهمة فى غناء قوى مثل أدوار عايدة وتوسكا ومانوليسكو.

كذلك بالنسبة للتينور: هناك التينور الخفيف ويقابل السوبرانو الخفيف، والتينور الدرامى «القوى» Robusto ولا يطلق عليه Drammatico.

٤٥ – Samuel Johnson صمويل جونسون (١٧٠٩-١٧٨٤) أشهر الأدباء الإنجليز عمقًا وقوة فى التعبير ورصانة فى الأسلوب الكلاسيكى الذى يجمع بين البلاغة اللاتينية والإنجليزية القديمة والصور والأضداد والجمل الضخمة التركيب. وقد جمع تلاميذه ومريديه فيما يشبه الأكاديمية المنزلية والندوة الخاصة للقراءة والدرس، وقد اشتهر بمواهبه المتعددة كشاعر وناثر وناقد. ومن أعظم مؤلفاته القاموس الإنجليزى حيث أتاحت له الفرصة لأن يوجه ضربة قاصمة إلى حامى الأدب حينذاك لورد شسترفيلد. وقصيدته الطويلة «غرور الرغبات الإنسانية» The Vanity of Human Wishes تحض على الفضائل كالحب والإيمان والثقة بالله. وكتب مؤلفين غزيرى المادة هما «تراجم الشعراء»، «والمقدمة لدراسة شكسبير». ويقف الدكتور جونسون على المستوى الأدبى الرفيع مع الأديب كارلايل.

٤٦ – جورج بيركلى (١٦٨٥-١٧٥٣) فيلسوف إنجليزى وقسيس له نظرية مثالية فى الإدراك والمعرفة، وذلك بإنكاره الحس والمحسوسات وتسليمه فقط بالإدراك الذهنى.

٤٧ – Demogorgon «ديمو جورجون» إله من آلهة اليونان اشتهر فى القرن الخامس ق.م. بإثارة أقسى أنواع الرعب والفزع وقدرته الفائقة على البطش والانتقام.

٤٨ – Nebulous Personification of Eternity التشخيص السديمى للأبدية، أى تصوير الأبدية أو الزمان السرمدى على أنه بمثابة شخص غامض الملامح خفى الأسارير. وهذا التصوير أو التشخيص السديمى (نسبة إلى السديم: أى العماء الأول الذى منه نشأت الكواكب فى نظرية لابلاس وكنط) نجد شبيهًا له فى تصوير أصحاب مذهب الأفلاطونية المحدثة للدهر، خصوصًا عند أبرقليس وأفلوطين، وكان يسمى عندهم باسم الأيون.

٤٩ – All's Love, Yet All's Law ورد هذا البيت ضمن قصيدة للشاعر الإنجليزى روبرت براوننج بعنوان SAUL، ومعناها فى اللغة الهندستانية الشجرة الباسقة الفروع ذات الحطب النافع للوقود. وكان روبرت براوننج – أحد شعراء العصر الفيكتورى (١٨١٢-١٨٨٩) – يتميز بقدرات فكرية خصيبة ومواهب شعرية عميقة تتغلغل فى أسرار النفس البشرية رجالا ونساء، يشغله منهم دراسة عاداتهم ودوافعهم وأفكارهم وعقائدهم وعلاقاتهم. ولذلك فهو يرتفع عن مستوى القارئ العادى لعمق تحليله حتى أصبح النقاد يطلقون عليه «شاعر الطبقة المثقفة الممتازة» وأصبحت له ندوة خاصة تجتذب الصفوة المتعلمة، بل صار يطلق على كل مجتمع ثقافى راق «نادى براوننج»، حيث يحلق أعضاؤه، فى أبراج الأدب العاجية والفن الرفيع.

ومن قصائده العميقة الصعبة الفهم سوردلو Sordello وهى حافلة بالألوان والصور المشتقة من خيال العصور الوسطى. وأشهر القصائد كلها «الحلقة والكتاب» The Ring and the Book فى أربعة مجلدات كتبت من مصدر وأصل إيطالى. وهو على الجملة الشاعر الإنجليزى الفيكتورى المحلل للنفس البشرية والمشرح للروح وأدق الخلجات العاطفية. ومن أبياته الجميلة التى تنتهى بالسطر الذى بدأت به هذه الملحوظة يقول فى قصيدة الشجرة الهندية «SAUL»: طفقت أجوب أركان الوجود، فرأيت كل موجود وخاطبت كل موجود.. أنا – من خلقنى الله، وبعثنى واسطته إلى البشر.. وعيت أسرار الكون والكائنات..

وعدت إليه بعد أن خاطبت كل المخلوقات..

وقلت الحق وحده كما رأيت البشر على الحالين:

ما يعملونه مختارين أو ما يرضخون له كارهين..

وهأنذا أردد معلناً - كبشر من صنع الله - كل ما فى الوجود محبة، ومع ذلك فكل ما فى الوجود ناموس عام.

٥٠ - نعرف من سيرة فاجنر أنه كانت له مغامرات نسائية كثيرة أهمها حبه لكوزيما فون بيلو - ابنة ليست - وكانت متزوجة من صديقه قائد الأوركسترا فون بيلو، وعندما خشى الفضيحة تزوج منها بعد أن طلقها زوجها. إذن، لا أخال هذه العبارة من جانب شو إلا ضرباً من الخطأ يجدر التنويه به.

٥١ - Das Ewig-Weibliche ومعناها الأنوثة الخالدة، وقد وردت فى ختام القسم الثانى من رواية فاوست المسرحية تأليف جوته Goethe ضمن هذه العبارة: الأنوثة الخالدة تجذبنا إليها.

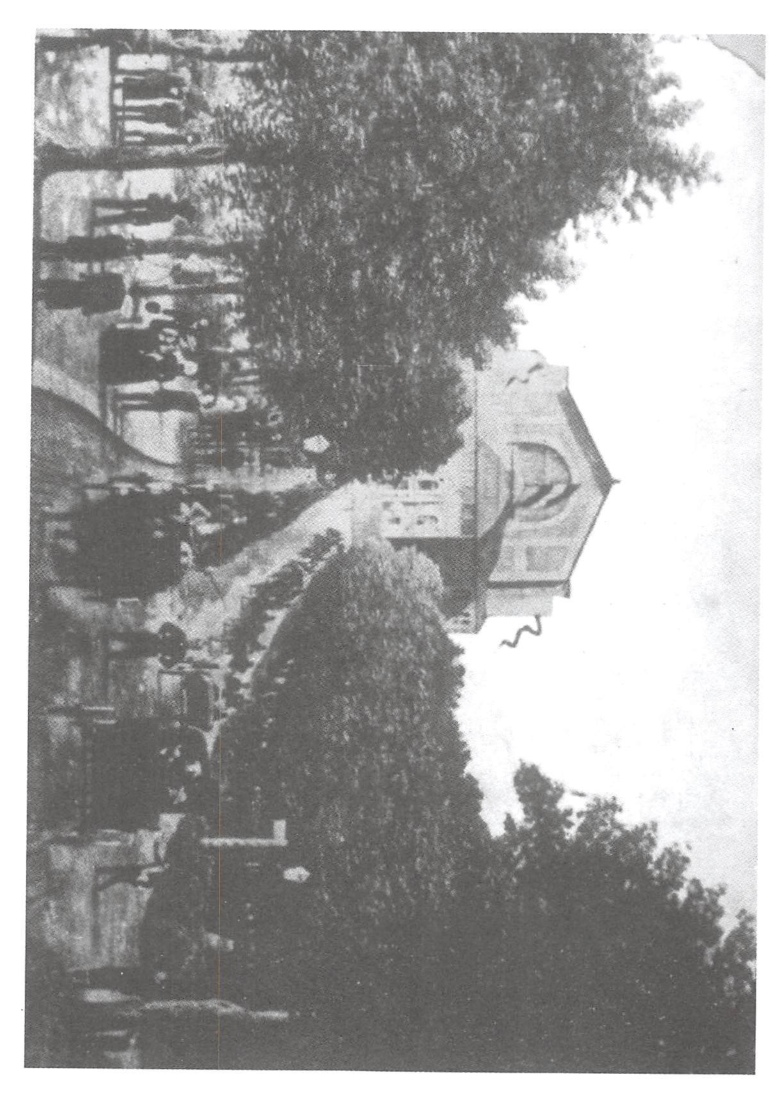
(Faust، البيت رقم ١٢١١٠-١٢١١١).

٥٢ - The World Ash شجرة الديش، التى يستخرج منها «المن» وهى مادة صمغية تصلح للغذاء، وهى التى أشير إليها فى التوراة (سفر الخروج إصحاح ١٦) وسفر العدد. وفى (سفر الخروج إصحاح ١٦ آية ٣١) أنه أى المن كبذر الكزبرة أبيض وطعمه كرقاق بعسل، وهى فى أساطير أهل الشمال شجرة الكون أو دوحة الحياة أصل الكون ودعامته.

(راجع الجزء الأخير من تصدير المترجم).

٥٣ - Wishing Cap الخوذة السحرية.

(راجع الجزء الأخير من تصدير المترجم).



حفل افتتاح دار المهرجانات المسرحية ببايرويت (ص٢٧٠)

٥٤ – Ternhelm الخوذة الخادعة).

(راجع الجزء الأخير من تصدير المترجم).

٥٥ Canonic Imitation «المحاكاة بأسلوب الاتباع».

(انظر الملاحظة رقم ١٦)

٥٦ – Richter Concerts «حفلات ريختر» تشير إلى هانز ريختر الذى نشأ كناسخ موسيقى لفاجنر ثم أصبح قائداً عظيماً للأوركسترا، وهو الذى قاد سلسلة «خاتم النيبيلونج» لأول مرة بمسرح بايرويت عند افتتاحه واشتهر بعد وفاة فاجنر بانجلترا. أما الحفلات المشار إليها فالمقصود بها حفلاته الناجحة بلندن حيث كان غالباً ما يقود «أوركسترا هاليه Halle الشهير».

٥٧ – Libretto شعر الأوبرا أى النصوص الأوبرالية «الليبريتو»: وهى مجموعة النصوص المسرحية الملحنة فى الأوبرا. وكان كل مؤلف موسيقى يلجأ إلى من ينظم نصوص مسرحيته، لكن فاجنر كان يضع نصوصه المسرحية بنفسه ثم يلحنها.

٥٨ – Trauermarsh «مارش الجنازة» وأهم نوع من هذه الموسيقى كتبه فاجنر فى أوبرا «غروب الآلهة» بعد مقتل سيجفريد وحمله فوق درعه، والسير به فى وقار بينما تتحدث الموسيقى فى الأوركسترا عن كل ما يدور بخلد الشخوص المسرحية. والقطعة المشار إليها آية على جمال التوزيع الأوركسترالى ونبل الموسيقى، فهى تشيع البطل إلى مثواه فى وقار وتصور شتى الأحاسيس التى تعتمل حتى فيمن قتلوه ومن دبروا قتله.

٥٩ – The International تطلق كلمة «الدولية» بمعنى جماعى شامل لعضوية العمال فى منظمات أو هيئات أو نقابات عالمية مثل نقابات العمال. والمعنى السياسى للكلمة يرتبط بهذه المنظمات الدولية بقصد تحويل النظام الرأسمالى إلى نظام اشتراكى، ومثال ذلك الاتحاد الدولى للتنظيم الاشتراكى الذى تأسس فى لندن عام ١٨٤٦، وقد ساهم ماركس بالدور الأكبر فى تأسيسه وانتخب رئيساً للجنته التنفيذية. وقد انقسم

فى ١٨٧٣ على نفسه إلى قسمين أحدهما مؤمن بالعنف سبيلا إلى تحقيق أهدافه الدولية - وكان هذا هو الاتجاه الفوضوى، أما الثانى فقد تزعمه ماركس، وكان يرفض هذا الاتجاه، ويصر على أن الأهداف الاشتراكية لا يمكن تحقيقها إلا بالتنظيم والنضال الواعى. وقد انحلت الدولية الأولى عام ١٨٧٦، وبعد وفاة ماركس أعاد إنجلز تأسيس الاتحاد تحت اسم الدولية الثانية. وقد انشقت الدولية الثانية بعد وفاة إنجلز إلى اتجاهين أحدهما بقيادة لينين والآخر بقيادة زعماء الاشتراكية الديموقراطية الأوربية. وكان أساس الخلاف - إلى جانب الخلافات المذهبية العميقة - هو الموقف من الحرب العالمية الأولى ومن دور الأحزاب الاشتراكية فيها. ثم ما لبث لينين أن خرج من الدولية وأسس الدولية الثالثة التى جمعت الأحزاب الاشتراكية المتمسكة بآراء لينين والسماة عادة بالأحزاب الشيوعية.

٦٠ - ولد كارل ماركس مؤسس الاشتراكية الدولية فى تيير بألمانيا فى ٥ مايو ١٨١٨ وكان والده محامياً درس القانون فى بون وبرلين ولكنه تحول إلى دراسة التاريخ الفلسفى، وكان فى صباه من أتباع هيجل. عرضت عليه وظيفة محاضر فى الفلسفة فى جامعة بون ولكنه آثر أن يكون فى ١٨٤٢ رئيسًا لتحرير جريدة الراين الديموقراطية. ولاهتمامه بالدراسات الاقتصادية رحل بعد زواجه إلى باريس عام ١٨٤٣، مركز الدراسة الثورية الاقتصادية وقتذاك - وهناك بدأ يزاول نشاطه الثقافى الذى استغرق حياته كلها. وفى عام ١٨٤٥ أبعد عن فرنسا فرحل إلى بروكسل حيث قام بالتعاون مع إنجلز على تنظيم الرابطة الشيوعية، وكتب مع إنجلز البيان الشيوعى الشهير فى ١٨٤٨ . وقد ساهم بدور نشيط فى ثورة الراين عام ١٨٤٩، وبعد فشل تلك الثورة انتهى به المطاف إلى الإقامة فى لندن. وفى مكتبة المتحف البريطانى اكتسب معرفته بالنواحى الاقتصادية وبدراسات اقتصاديات أوربا الحديثة. وفى عام ١٨٦٤ ساهم بالدور الأول فى إنشاء وإدارة اتحاد العمال الدولى - الشهير بالدولية -. وفى عام ١٨٦٧ وضع كتابه الشهير «رأس المال». وبعد وفاة «لاسال» آلت إليه قيادة الحركة الاشتراكية الديمقراطية فى ألمانيا، ومات فى لندن عام ١٨٨٣ . وكان رجلا ذا ثقافة عالية متفوق الذكاء، وقد أثر فى الحركة العمالية على نطاق العالم المتحضر أكثر من أى مفكر آخر.

وقد أثرت نظرياته تأثيراً بالغاً على سائر قطاعات المجتمع، وبالأخص فى أوساط الطبقات العاملة. وكان يرى أن تطور الرأسمالية يعتمد على تجميع فائض القيمة فى يديها، فالفقير يبيع قوة عمله بأجر يمثل المستوى الأدنى لاستمرار حياته وعمله، غير أن قوة عمل الفقراء تنتج قيمة أكبر من أجورهم ويذهب الفائض إلى الرأسمالية. ونظرية ماركس عن فائض القيمة هى أساس نظريته الاجتماعية كلها وفكرته عن صراع الطبقات. وكان ماركس يهدف إلى تحقيق انتقال اجتماعى تاريخى عندما تنضج الظروف المهيئة له، وتعتبر آراؤه بشكل عام أساساً لمختلف الاتجاهات الاشتراكية العلمية الحديثة ولا سيما بالنسبة للشيوعية.

٦١ - Ferdinand Lassalle «فرديناندلاسال» زعيم اشتراكى ديمقراطى، ولد فى برسلاو بألمانيا فى أبريل ١٨٢٥، ودرس القانون وكان من تلاميذ هيجل، وقد تعرّف فى باريس على هاينى الشاعر الألمانى. عاد إلى برلين فى عام ١٨٤٤ وساهم فى ثورة ١٨٤٨ بألمانيا وقد سجن ستة أشهر من أجل خطبة ثورية ألقاها، وعاش فى الراين حتى عام ١٨٥٧ . وفى ليبزج أسس اتحاد العمال الألمان للمطالبة بحقوقهم الانتخابية، وقد مات فى عام ١٨٦٤ فى جنيف على أثر مبارزة وقعت لأسباب عاطفية. وكان يرى أن تطور أوربا التاريخى سوف يقود إلى ديمقراطية عمالية اشتراكية، وأن ديمقراطية العمال الاشتراكية هذه سوف يقودها العلم والمثل العليا الثقافية والأخلاقية، ولكن العمال يحتاجون إلى التنظيم الذى توفره الدولة. وكان يرى أن هذه الدولة ستكون ببساطة اتحاداً كبيراً للعمال الذين هم فى رأيه الأغلبية الساحقة فى كل مجتمع.

٦٢ - Paris Commune تكوّن مجلس كومون باريس أثناء الحصار الألمانى لباريس خلال الحرب الألمانية الفرنسية عام ١٨٧٠ فقد ثارت الجماهير فى باريس على سوء الأوضاع وعلى اتجاهات البورجوازية الفرنسية الانهزامية فى مواجهة الألمان، وقد هبت الجماهير فاستولت على السلطة فى باريس وأقامت حكومة ثورية سميت باسم كومون باريس، تولت الحكم وعملت على الدفاع عن باريس. غير أن البورجوازية الفرنسية سرعان ما استسلمت على يد تيير لشروط الألمان وتفرغت لقمع ثورة الكومون. وتعتبر تجربة الكومون وتاريخها القصير مجالا للفت أنظار الباحثين الثوريين إلى دراسات مستفيضة.

٦٣ - Thiers لويس أدولف تيير سياسي ومؤرخ فرنسي ولد عام ١٧٩٧، بدأ حياته محاميًا وكتب موسوعة تاريخية ثم تولى عدة مناصب وأصبح وزيرًا للخارجية سنة ١٨٤٠، وظل يتقلب بين الحكم والمعارضة. وعند انهيار الإمبراطورية الثانية على يد الألمان عام ١٨٧١، كان هو رئيسًا للحكومة المؤقتة، وقد قبل شروط الألمان للصلح ثم أعمل نشاطه فى قمع ثورة الكومون ١٨٧٠ أثناء الحرب الألمانية الفرنسية وكان عدوًا لليساريين الفرنسيين وتوفى عام ١٨٧٧ .

٦٤ - Felix Pyat فيلكس بيات أديب وسياسى فرنسى ولد سنة ١٨١٠، وتوفى سنة ١٨٨٩، وكان من أشد المدافعين عن حقوق العمال. وفى أواخر عام ١٨٣٤ كان يعتبر القائد الأول للاشتراكية فى فرنسا، وقد ركز عليه الديمقراطيون هجومهم وانتخب نائبًا بالجمعية الوطنية عام ١٨٨٨ ممثلاً لليسار المتطرف. وفيلكس بيان أديب لا يقل أهمية عنه كسياسى، فقد كان يتزعم الهجوم على الاتجاه الرومانسى فى الأدب ويعتبره سلاحًا فى يد الرجعية الملكية فى فرنسا. صدرت له عدة مؤلفات فى الفلسفة والأدب والاجتماع.

٦٥ - Delescluxe لوى شارل دى لكلوز من رجال السياسة الفرنسية ولد فى سنة ١٨٠٩، ومات فى باريس سنة ١٨٧١ . اشترك فى ثورة سنة ١٨٣٠، وفى ثورة ١٨٤٨ . وقد حكم عليه بالنفى فى ظل الإمبراطورية وعاد فى سنة ١٨٧٠ وانتخب فى الجمعية الوطنية ممثلاً لحى السين فى باريس ثم عضوًا فى الكومون سنة ١٨٧١ . تقلد عادة مناصب حكومية كعضو بلجنة العلاقات الخارجية عن إدارة الكفاح ضد الجيش والحكومة أثناء ثورة الكومون، وعندما تأكدت الهزيمة للكومون قتل أمام المتاريس مع الثوار.

٦٦ - Gallifet جاليفت «جاستون ألكسندر أوجست» جنرال فرنسى ولد فى باريس سنة ١٨٣٠، اشترك فى حرب القرم ضد روسيا وفى حرب المكسيك وخدم فى الحملات العسكرية فى إفريقيا واشترك فى حرب ١٨٧٠ وأسره الألمان فى موقعة سيدان. وعندما قامت ثورة الكومون أطلق الألمان سراحه وقاد إحدى الفرق الفرنسية لإخماد الثورة. كان قاسيًا مشهورًا بالبطش والعنف فى معاملته للثوار الفرنسيين وسفكه للدماء، استمر بعد ذلك يشارك فى كل الحروب الاستعمارية الفرنسية فى إفريقيا.

٦٧ – William Harvey وليام هارفى (١٥٧٨-١٦٥٧) طبيب وعالم إنجليزى وصل إلى أوج الشهرة فى عصره فى ميدانى التشريح وعلم وظائف الأعضاء وأصبح طبيبًا خاصًا للملك جيمس الأول ملك إنجلتره، وقد خلد اسمه فى عالم الطب باكتشافه الدورة الدموية فى الإنسان عام ١٦١٦ (ولقد ثبت من بعد أن الذى اكتشف الدورة هو الطبيب العربى ابن النفيس).

٦٨ – Metaphysics and Metaphysiology ظهر اسم «ما وراء الطبيعة» بطريقة عرضية بحتة ، فإن ناشرى كتب أرسطو كانوا قد وضعوا بحوثه ودراساته الفلسفية العامة بعد دراساته فى العلوم الطبيعية، ولما كانت هذه الأخيرة تعرف باسم الطبيعة «فوسيقا» أطلقوا على الأخرى اسم «ما بعد الطبيعة: ميتافيزيقا» أى ما وراء الطبيعة فى الترتيب. أما «ما بعد الطبيعة» الذى وضعه أرسطو فيبحث فى الصفات العامة للوجود ويحاول الوصول إلى نظرية عامة فى طبيعة العالم. وأول من سمى هذه التسمية هو أرسطو فبعد أن شرح الطبيعيات Physica قام بشرح فلسفة الكون والوجود فى كتاب أطلق عليه بالإغريقية Ta Meta Ta Physica أى كل ما هو وراء الطبيعة المحسوسة.

أما ما وراء الفسيولوجيا عند شوبنهور فيقصد بها تفسير شوبنهور لوظائف الجسم العضوية تبعًا للنظرية الأساسية القائلة إن الإرادة هى منشأ كل حركات الجسم وما يصدر عنه. فالجسم هو مظهر للإرادة، والأعضاء هى الأدوات التى تستعين بها الإرادة فى تحقيق وجودها. وقد عرض شوبنهور هذه النظرية فى كتابه «العالم إرادة وامتثال» الجزء الأول الفصل الثانى صحيفة ١٦١ وما يليها، وكذلك فى رسالة عن «الإرادة فى الطبيعة» خصوصًا الفصل الموسوم بعنوان: «علم التشريح المقارن» صحيفة ٢٣٤-٢٣٦ .

٦٩ – Nirvana كلمة سنسكريتية تفيد لغةً إخماد النار أو الخروج من دائرة الذات:

– فى العقيدة البوذية: حال الغبطة لدى القدّيس الكامل، وهى الهدف الأسمى للمتعبد البوذى.

– عند البراهمة: نهاية التقمص عن طريق التلاشى فى الروح الكلية.

- مع شوبنهور الفيلسوف الألمانى: محـــاولة الحكيم ، من باب العفـــة والزهد ، قهر شهوة الحياة باعتبارها مصدر غرور وألم، فيلجأ إلى حياة تزداد سلبية فتزداد بذلك هناء.

وكان فلاسفة الهند يعتقدون فى بلوغ النعيم الأزلى للنفس بعالم الخلود عن طريق انفصالها عن الشهوات الجسدية.

٧٠ - Meliorism المذهب الاستصلاحى أو الارتقائى القائل إن العالم قابل للإصلاح، فى مقابل مذهب التفاؤل الذى يقول إن هذا العالم خير عالم ممكن، وفى مقابل مذهب التشاؤم القائل إن هذا العالم أسوأ عالم ممكن.

٧١ - Sublime Tragedy of Renunciation «مأساة العزوف «أو الزهد» السامية فى فلسفة شوبنهور»... إن من يدرك ماهية الوجود بأسره يصبح «خاليًا» من كل إرادة ومشيئة، ومن هذه اللحظة تشيح الإرادة بوجهها عن الوجود... فيصل الإنسان حينئذ إلى حالة الزهد الإرادى والتسليم والطمأنينة الكاملة والخلاص المطلق من كل إرادة... وفى هذه المرتبة العليا للحياة الإنسانية ينكر الإنسان ذاته.. فيرى فى إرادة الحياة ممثلة فى شخصه خصما لدودًا يجب القضاء عليه بكل قواه، ويعزف عن الطبيعة كلها فلا يتعلق بأى مظهر من مظاهرها... فإذا وصل بعد هذه المجاهدة الشاقة لبدنه ولطبيعته إلى الإنكار المطلق والزهد الخالص فى الوجود استحال إلى عقل خالص ومرآة صافية باستمرار يتجلى فيها هذا العالم...، وإذا بالوجود بأسره يحلق فى ضباب العدم الكثيف، لأن هذا الوجود هو العدم».

٧٢ - Oratorio إنتاج درامى على نطاق واسع يعالج فى العادة موضوعًا من موضوعات الكتاب المقدس، ويتوافر على روايته فى العادة راو Narrator ، ويتخلل إلقاء الراوى مناظر من القصة موزعة على شخوص مسرحية تقوم بالإنشاد تضافرها جماعة المنشدين ولكن بلا إخراج مسرحى، أى بلا ديكور أو ملابس، وإنما بالغناء والموسيقى فقط. ويدور ذلك إما فى منصة الكنيسة أو فى قاعات الكونسير. وقد ابتكره الإيطاليون فى فترة ذروة الأوبرا الفينيسية. والغرض منه اجتذاب المؤمنين والترفيه عنهم بما يفيد أرواحهم خلال ساعات الليل الخطيرة خاصة فى فصلى الخريف والشتاء!

٧٣ – "Theme Work" or "Thematic System" أسلوب الكتابة الموسيقية الذى يقوم على اشتقاق الألحان من بعضها البعض، فيأخذ المؤلف لحنًا يستعرضه، ثم يستطرد فى جزء أخر بجزء منه، ويبتكر شتى الألحان الأخرى، ثم يستعيد ألحانه الأصلية فى إيجاز وتحت أضواء جديدة تشعر المستمع بالاختتام.

٧٤ – Decorative Musical Structure, Decorative Tone Structure, Decorative Pattern Music.

الإطار الموسيقى الزخرفى: ويطلق «شو» هذه التسميات على الأجزاء الموسيقية التى لا تستمد كيانها من المعنى الدرامى فى الأوبرا أو المعنى الموسيقى فى السيمفونية، فهى أجزاء لمجرد الزخرف والتنميق.

٧٥ – Préludes «المقدمات» أو الاستهلالات لفظ واسع يطلق على أنواع كثيرة من القطع الموسيقية المتنوعة التى تكتب عادة للبيانو، هذا إلى جانب المقدمة التى تتصدر الأوبرا مثل تصدير «لوهنجرين». و«المقدمة» حرة فى مبناها ولا تتقيد بخطة ما، ومن أجل ذلك يدخل فى عداد هذا النوع قطع موسيقية تسمى بأسماء أخرى مثل «الفانتازيه» و«الرثاء» Elegy و«البادرة» Impromptu و«النزوة» Capriccio، أو تتخذ أسماء لبرنامجها التصويرى كما هى الحال فى «مقدمات ديبوسى» حيث نجد مثلا: «خطوات على الثلج» أو «الرياح تهب على السهل» أو «حديقة وقت هطول المطر» وكثيراً غيرها.

٧٦ – Baroque الباروك لفظة مستعارة من الفن المعمارى الذى يدل فى الوقت الحاضر على الأسلوب الفنى المتميز بالإفراط فى الزخرفة، وهو يشير إلى ذلك الأسلوب الذى كان يسود إيطاليا ابتداء من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر. وقد ظهر هذا الأسلوب فى الموسيقى فى القرن السابع عشر إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر وينطبق على أساليب مونتفردى وبورسيل وباخ. ويقينًا أن كلمة «باروك» ليس لها أى معنى موسيقى. كما أنه من الغبن لباخ أو هيندل أو مونتفردى وصف موسيقاهم بالباروكية الخالصة لأن موسيقاهم على قدر كبير من الثقافة الموسيقية العالية.

٧٧ – Metric Patterns أنماط إيقـاعيـة ترتبط بـ «إطارات الكلمـات المنظومـة»: وهى تطلق عادة على بعض المزامير PSALMS التى كـان يترنم بها البروتستانت من أتباع كالفين، وفيها تتبع نغمات وزن الشعر فى صرامة تامة.

٧٨ – Quadrille Tunes ألحان رقصات الكادريى: هى أصلا رقصة يتوافر على أدائها أربعة أشخاص، نشأت فى بلاط نابليون الأول ثم أصبحت ألحانها شعبية، حتى أن كثيراً ممن كتبوا لها كانوا يستعيرون ألحانها من الأوبرات المشهورة بعد تحويرها لتناسب الرقصة. وقد انتقلت إلى انجلترا فى عام ١٨١٦، وأدخلها الفرسان بعد مرور ٤٠ سنة فى رقصات «خانة الغار» للفرسان.

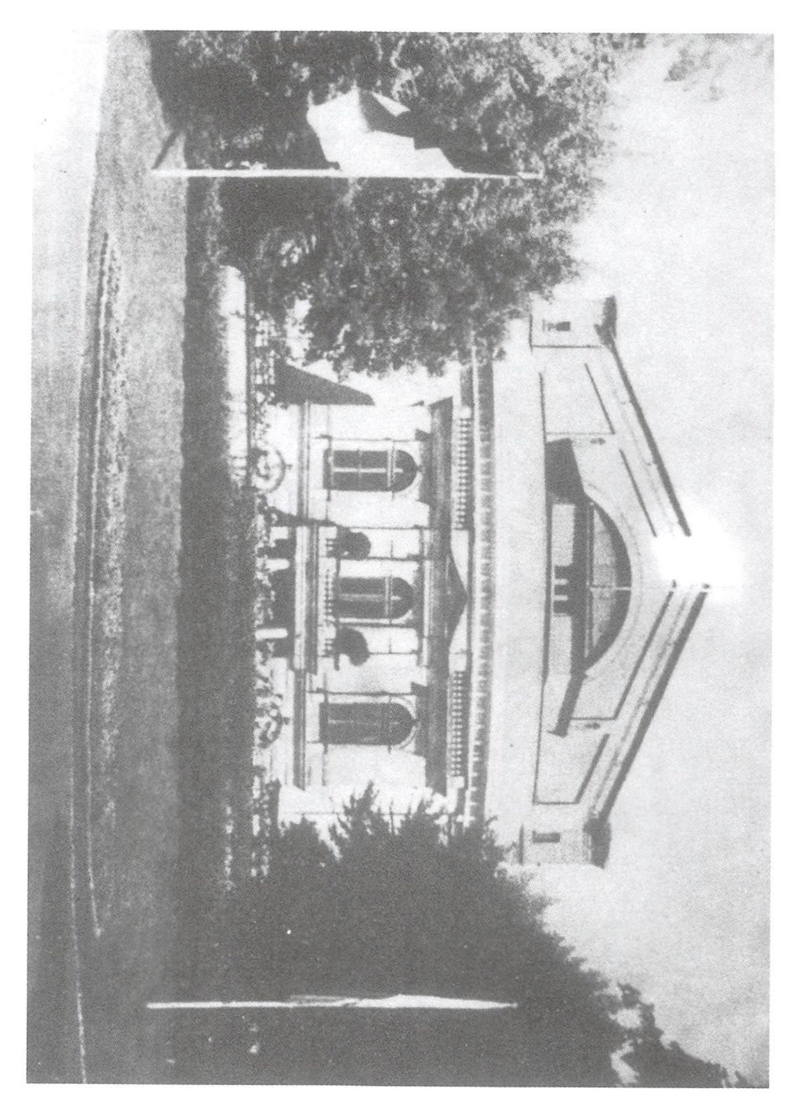
٧٩ – Rococo أسلوب «روكوكو»: هو أسلوب فى الزخرف الموسيقى يرمى إلى التأنق ويقوم على الدقة فى التنميق والعناية بالتفاصيل فى العمل الفنى، شاع فى القرن الثامن عشر على نمط التفنن فى زخرفة الأحجار فى فن العمارة، واشتهر موتسارت بهذا الأسلوب.

٨٠ – Requiem «قداس للصلاة على الموتى»: وهذه اللفظة اللاتينية عنوان ذلك القداس هى أولى الكلمات التى تتلى فى مدخله. وجملة هذه الكلمات هى: Requiem Aeternam Donna Eis Domini, Et Lux Perpetua Luceat Eis أى: «رب امنحهم الراحة الأبدية ودع نورك الدائم يشرق عليهم». وهذه أقسام قداس الموتى: مدخل Introit، وهو ما يتميز به من القداس العادى (وقد تقدمت كلمات المدخل)، ثم افتتاح بالتَّضرع: «سيدنا ارحمنا».. Kyrie، ثم دعاء «المجد لله» Gloria، ثم تلاوة «الطقوس الذهبية» Credo، ثم الختام بالدعاء «ياحمل الله» Agnus Dei، وأخيراً ذيل الختام بالعودة إلى كلمات المدخل دعاء للموتى «بالراحة الأبدية».

٨١ – Conductor هو قائد الأوركسترا الذى يقود الأوبرا كلها من حيث النواحى الفنية بما فى ذلك التمثيل أيضاً.

٨٢ – Roulades الاستعراض البهلوانى للصوت الغنائى، وهى الحركات الغنائية السريعة والقفزات الجريئة التى تستعرض مهارة المغنى أو المغنية على نمط حركات البلهوان.

٨٣ – Passion Play: مسرحية دينية غنائية تصور عذاب المسيح وآلامه فى الأسابيع الأخيرة من حياته وفق الروايات الأربع للإنجيل.



دار المهرجانات المسرحية ببايرويت (ص ٢٧٤)

المؤلف فى سطور :

جورج برنارد شو

مؤلف أيرلندى مشهور وُلِد فى ١٨٥٦ فى دُبلن وتوفى ١٩٥٠، كان أحد مفكرى ومؤسسى الاشتراكية الفابية، وحاز على جائزة الأوسكار فى الأدب العام عام ١٩٢٥، وجائزة نوبل فى ١٩٣٨، ويعد أحد أشهر الكتَّاب المسرحيين فى العالم: كتب مايزيد عن الخمسين مسرحية، ومن أشهر مسرحياته:

- بيوت الأرامل Widowers Houses .
- مسرحية الأسلحة والإنسان Arms and the Man .
- مسرحية جان أوف أرك Joan of Arc .
- مسرحية الإنسان والسوبرمان Man and Superman .
- مسرحية بيجماليون Pygmalion ، وهى المسرحية التى نالت جائزة نوبل.
- كانديدا Candida .
- الرائد باربرا Major Barbara .
- بيت القلب الكسير Heartbreak House .

المترجم فى سطور :

ثروت عكاشة

- ولد فى القاهرة عام ١٩٢١ .

المؤهلات العلمية :

- تخرج فى الكلية الحربية (١٩٣٩)، وفى كلية أركان الحرب (١٩٤٨).
- دكتوراه فى الآداب من جامعة السوربون فى فرنسا (١٩٥١).
- دبلوم الصحافة من كلية الآداب، جامعة القاهرة (١٩٦٠).

أهم الوظائف التى تقلدها :

- ملحق عسكرى فى السفارة المصرية فى بون ثم باريس ومدريد (١٩٥٣-١٩٥٦).
- سفير مصر فى روما (١٩٥٧-١٩٥٨).
- وزير الثقافة والإرشاد القومى (١٩٥٨-١٩٦٣).
- رئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب (١٩٦٣)، (١٩٦٦-١٩٧٠).
- رئيس إدارة البنك الأهلى المصرى (١٩٦٢-١٩٦٦).
- عضو مجلس الأمة (١٩٦٤-١٩٦٦).
- نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة (١٩٦٦-١٩٧٠).
- مساعد رئيس الجمهورية للشئون الثقافية (١٩٧٠-١٩٧٢).
- أستاذ زائر بالكوليج دى فرانس (١٩٧٣).

١ - نشاطه الإبداعى :

- موسوعة تاريخ الفن: (العين تسمع والأذن ترى).
- الفن المصرى: العمارة (١٩٧١).
- الفن المصرى: النحت والتصوير (١٩٧٢).
- الفن المصرى القديم: الفن السكندرى والقبطى (١٩٧٦).
- الفن العراقى القديم (١٩٧٤).
- التصوير الإسلامى الدينى والعربى (١٩٧٨).
- التصوير الإسلامى الفارسى والتركى (١٩٨٣).
- الفن الإغريقى (١٩٨١).
- الفن الفارسى القديم (١٩٨٩).
- فنون عصر النهضة: الرنيسانس والباروك والركوكو (١٩٨٨).
- الفن الرومانى (١٩٩١).
- الفن البيزنطى (١٩٩٢).
- فنون العصور الوسطى (١٩٩٢).
- التصوير المغولى الإسلامى فى الهند (١٩٩٥).
- الزمن ونشيد النغم: من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا (١٩٨٠).
- القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية (١٩٨١).
- الإغريق بين الأسطورة والإبداع (١٩٧٨).
- ميكلانجو (١٩٨٠).
- فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى (١٩٩٩).

ترجماته :

ترجم الدكتور ثروت عكاشة كتبًا كثيرة نذكر منها:

- أعمال للشاعر أوفيد.
- أعمال لجبران خليل جبران.
- المسرح المصرى القديم، لإتيين دريوتون (١٩٦٧).
- مولع بفاجنر، لبرناردشو (١٩٦٥).
- العودة إلى الإيمان، لهنرى نك (١٩٥٠).
- السيد أدم، لبان فرانك (١٩٤٨).
- سروال القس، لثورن سميث (١٩٥٢).
- الحرب الميكانيكية، للجنرال فولر (١٩٤٢).

مؤلفات ودراسات:

- مولع حذر بفاجنر (١٩٧٥).
- إنسان العصر يتوج رمسيس (١٩٧١).
- إعصار من الشرق أو جنكيزخان (١٩٥٢).
- مصر فى عيون الغرباء (١٩٨٤).
- مذكراتى فى السياسة والثقافة (١٩٨٨).
- سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج دى فرانس عام ١٩٧٣ .

هذا بالإضافة إلى بعض المؤلفات ومجموعة من الأبحاث بالفرنسية والإنجليزية.

أهم الإنجازات الثقافية والحضارية:

- مشروع إنقاذ آثار النوبة ومعبد أبى سمبل ومعبد فيلة.
- معاهد: الباليه، والكونسرفتوار، والسينما، والنقد الفنى، ثم ضمت هذه المعاهد فى أكاديمية الفنون.
- دار الكتب والوثائق الجديدة.
- قصور الثقافة.
- فريق باليه أوبرا القاهرة.
- عروض الصوت والضوء فى الأهرام، والقلعة، والكرنك، ومتحف مراكب الشمس.

الجوائز والأوسمة :

- الجائزة الأولى فى مسابقة القوات المسلحة (١٩٥٠).
- وسام الفنون والآداب الفرنسى (١٩٦٨).
- وسام لوجيون دونير (جوقة الشرق) الفرنسى بدرجة كاموندور (١٩٦٨).
- الميدالية الفضية لليونيسكو تتويجاً لإنقاذ معبد أبى سمبل وآثار النوبة (١٩٦٨).
- الميدالية الذهبية لليونيسكو لجهوده من أجل إنقاذ معبد فيلة وآثار النوبة (١٩٦٨).
- جائزة الدولة التقديرية فى الفنون من المجلس الأعلى للثقافة (١٩٨٧).
- دكتوراه فخرية فى العلوم الإنسانية من الجامعة الأمريكية فى القاهرة (١٩٩٥).
- جائزة مبارك فى الفنون من المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٢).
- جائزة العويس للإنجاز الثقافى والعلمى (٢٠٠٥).

التصحيح اللغوى : عـايـدى جـمـعـة
الإشـراف الفنـى : حـســن كــامــل